ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 8

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ. Лицензия Серия ТВ №10986 от 10.01.2007

воскресенье
9.30

телеканал
Домашний

Павел Любимцев
ГОРОДСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ

Распахните глаза – вас ждёт путешествие! Столицы мира и крохотные городки, галереи и музеи, рестораны и ярмарки... Знаменитые памятники, интреснейшие факты, любопытные детали. Живите увлечённо!

ГРУППА КОМПАНИЙ GP

GP

представляет

Смотрите на DVD

ПЕРВАЯ ВИДЕОКОМПАНИЯ

Г Р У П П А К О М П А Н И Й G P

в производстве:

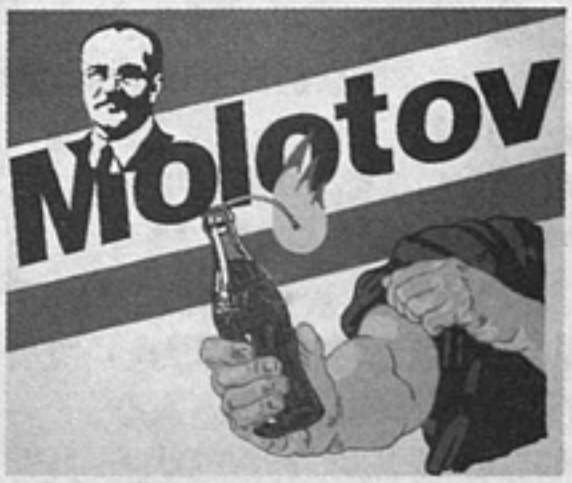
„Непрощенные”
Автор сценария и режиссер
Клим Шипенко
В ролях: *Татьяна Васильева, Александр Демидов, Евгений Пронин, Константин Демидов, Константин Соловьев, Михаил Бабичев, Ксения Буравская, Олег Долин, Ольга Ломоносова, Владимир Симонов, Борис Хвошнянский, Анатолий Лобоцкий*

„Если нам суждено”
По мотивам романа Л. Лукиной „Если нам судьба”
Автор сценария
Эверт Паязат
Режиссер *Александр Аравин*
В ролях: *Александр Домогаров, Елена Руфанова, Сергей Маховиков, Елена Великанова, Алексей Панин, Альберт Филозов, Михаил Владимиров, Татьяна Лютаева*

„Дата собственной смерти”
Экранизация романа Анны и Сергея Литвиновых
Автор сценария и режиссер
Денис Червяков
В ролях: *Сергей Шакуров, Анатолий Белый, Александра Флоринская, Екатерина Вуличенко, Анатолий Петров, Ольга Ломоносова*

❑НОВЫЕ ВРЕМЕНА НАСТУПАЮТ БЫСТРО БОЙТЕСЬ ВАШИХ МЕЧТАНИЙ. ОНИ ИНОГДА СТАНОВЯТСЯ РЕАЛЬНОСТЬЮ *ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ* **❑«ГЛАСНОСТЬ/ПЕРЕСТРОЙКА»: ПОВЕРХ БАРЬЕРОВ МНЕ ТОГДА КАЗАЛОСЬ, ЧТО РЯДОМ РАСТУТ ГЕНИИ. ВСЕ ЭТИ ЛЮДИ РЕАЛЬНО БЫЛИ СВОБОДНЫ** *ОЛЬГА СВИБЛОВА* **❑«ПОЛЕТ КРАСНОГО ШАРА»: ИМПРОВИЗАЦИЯ НА ЗАДАННУЮ ТЕМУ ФИЛЬМ ХОУ — ЭТО СПОСОБ СОХРАНЕНИЯ МОДЕЛИ, НАСТРОЕНИЯ, ФИКСАЦИЯ РАССЕЯННЫХ ДЕТАЛЕЙ...** *ИННА КУШНАРЕВА* **❑«САД»: КОНЧИЛАСЬ ЖИЗНЬ В ЭТОМ ДОМЕ ОВЧАРОВ СОЗДАЕТ МОДЕЛЬ НАТУРЫ — НЕ САД, А МЕЧТУ О САДЕ, ЧТО ЦВЕТЕТ ВЕЧНО** *АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ* **❑«ОДНАЖДЫ В ПРОВИНЦИИ»: ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ В РЕАЛЬНОСТЬ СТРАШНОВАТАЯ ЭКЗОТИКА ПРЕВРАЩАЕТСЯ ЗДЕСЬ В НЕЧТО СОВЕРШЕННО ОБЫЧНОЕ, А ПОТОМУ БЕЗЫСХОДНОЕ** *ЕВГЕНИЯ ЛЕОНОВА* **❑«ПРОЩЕ ПРОСТОГО»: КРАСОТА ПОЭЗИИ ЭТО ПРИТЧА О ТОМ, ИЗ ЧЕГО СДЕЛАНА ЖИЗНЬ... ДРАМА, УБИЙСТВЕННАЯ В СВОЕЙ ОБЫДЕННОСТИ И ВСЕ ЖЕ УДИВИТЕЛЬНАЯ** *АНДРЕЙ ЩИГОЛЕВ* **❑«ПЛЕННЫЙ»: ПОГРАНИЧНАЯ СИТУАЦИЯ НЕ «ДА И НЕТ», А НЕЧТО НЕИЗВЕСТНОЕ, НЕ РАЗРЕШИВШЕЕСЯ ДО КОНЦА ЕСТЬ В КАЖДОМ МОЕМ ФИЛЬМЕ** *АЛЕКСЕЙ УЧИТЕЛЬ* **❑ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ ВИРУС АЛЬТЕРНАТИВОЙ «СМЕРТИ ИВАНА ИЛЬИЧА» МОЖЕТ БЫТЬ ТОЛЬКО «ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА»** *ВИКТОРИЯ НИКИФОРОВА* **❑«ГОЛОД»: ТЕЛО В ЭКСТРЕМАЛЬНЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ СТИВ МАККУИН ИССЛЕДУЕТ НЕ ИСТОРИЮ, А ЕЕ ОТПЕЧАТОК НА ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ЖИЗНЯХ** *КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ* **❑ОБРАЗЫ ИСКУССТВО НЕ СПОСОБНО СПАСТИ МИР, НО ОНО СПОСОБНО НАПОМНИТЬ НАМ, ЧТО ЕГО МОЖНО СПАСТИ** *ЛЮК ДАРДЕНН*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №9/08



ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
Мещанская драма
Перестройка: двадцать лет спустя

9
Искусство и перестройка
«Круглый стол» художников, арт-критиков и кураторов

19
АНДРЕЙ ЕРОФЕЕВ
Десоветизация искусства
Отечественный андерграунд 80—90-х
Интервью ведет Тамара Дондурей

РЕПЕРТУАР

27
ИННА КУШНАРЕВА
Малыш и Карлсон
«Полет красного шара», режиссер Хоу Сяосень

33
АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ
Сад-фантом, или Чехов снова с нами
«Сад», режиссер Сергей Овчаров

36
СЕРГЕЙ ОВЧАРОВ:
«Я готов ставить чеховский «Вишневый сад» еще и еще...»
Интервью ведет Александра Тучинская

42
ЕВГЕНИЯ ЛЕОНОВА
Кладбище скрытых возможностей
«Однажды в провинции», режиссер Катя Шагалова

46
ВИКА СМИРНОВА
Тереза, или Время возвращения
«Любимая», режиссер Арно Деплешен

49
АНДРЕЙ ЩИГОЛЕВ
О чем кричит кукушка
«Проще простого», режиссер Реза Мир Карими

52
ЕЛЕНА СТИШОВА
Без интриги
Карловы Вары—2008

57
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Конвой
«Пленный», режиссер Алексей Учитель

60
АЛЕКСЕЙ УЧИТЕЛЬ
По острию бритвы
Интервью ведет Екатерина Самылкина

КОММЕНТАРИИ

63

ВИКТОРИЯ НИКИФОРОВА

Политика пустоты

ИМЕНА

69

КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

Развоплощение тела

О творческом методе Стива Маккуина, автора фильма «Голод»

73

СТИВ МАККУИН

Последний оплот сопротивления

Интервью ведет Мария Бейкер

РАЗБОРЫ

79

ДМИТРИЙ КОММ

Эскимоска и Голливуд

Американский мюзикл: эволюция жанра. Лесли Карон

ОПЫТ

93

ДЖОРДЖ КЛУНИ

Самопознание через самоиронию

Беседу ведет и комментирует Гвен Дуге

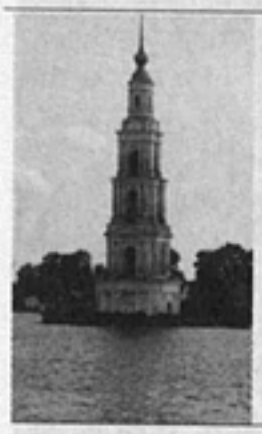
100

ЛЮК ДАРДЕНН

Обратная сторона образов

Фрагменты дневника. Окончание

ЧТЕНИЕ



127

ЮРИЙ АРАБОВ

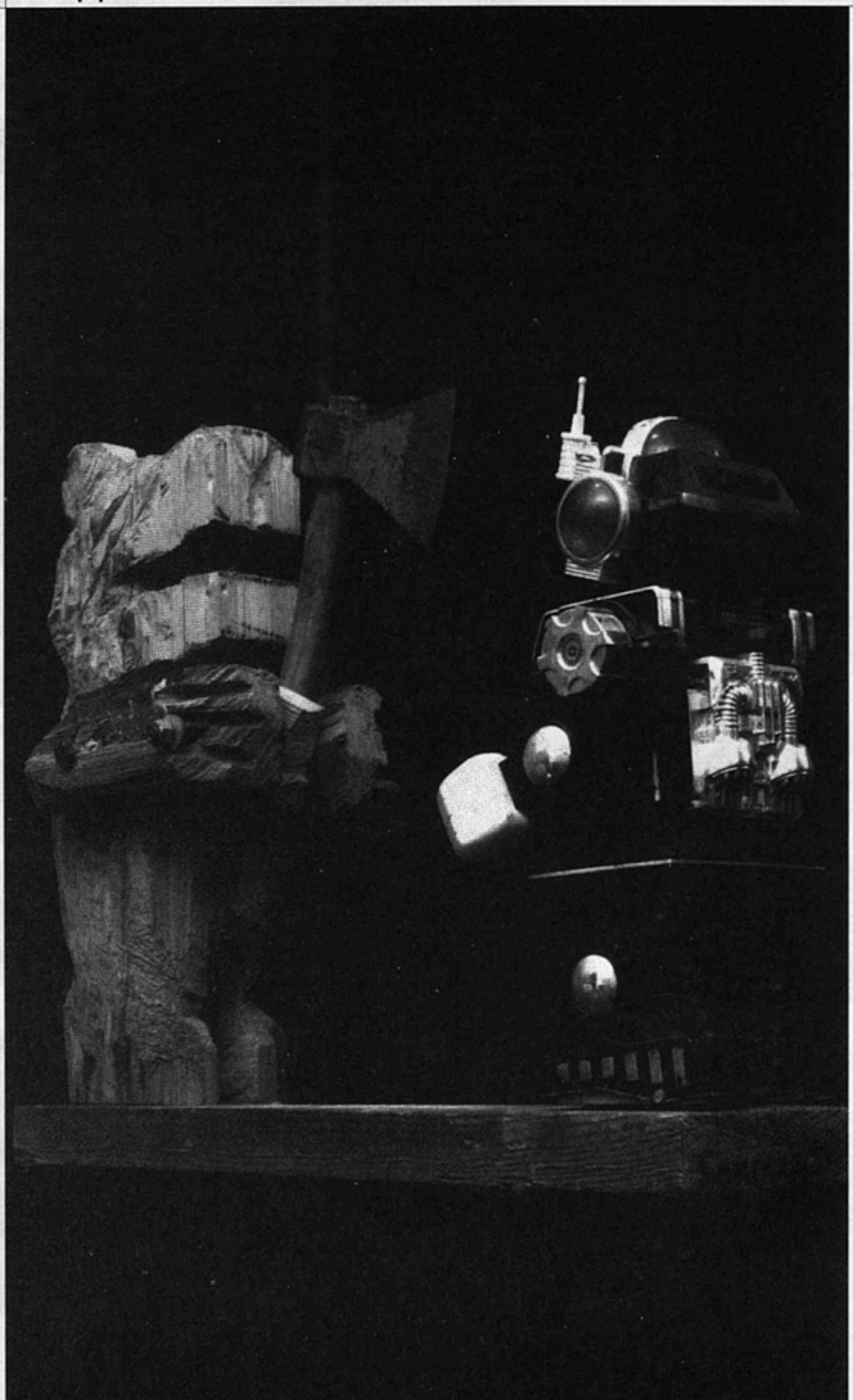
Чудо

Сценарий

SUMMARY

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



Леонид Соков. «Медведь и робот». Из серии «Политические игрушки». 1982

«Перестройка» — самая значимая эпоха новейшей отечественной истории. Пережитая несколькими поколениями советских людей и по-разному ими воспринятая, она радикально изменила судьбы всех — и апологетов, и оппонентов «времени великого перелома». Определила материальное существование, нравственные и идеологические приоритеты, мышление и поведение. Создала новую художественную среду, новый тип культуры.

«Перестройка» — не событие, а процесс, незавершенный и, казалось, необратимый. Однако сегодняшняя реальность настойчиво заставляет в этом усомниться. Время, сперва тихо-тихо, а потом все шустрее двинулось вспять — в политике, в сознании и, конечно, в культуре. Вот почему сейчас — в ситуации дискредитации «лихих 90-х» — так важно подвести «предварительные итоги», зафиксировать черты неповторимого двадцатилетия, осмыслить самые разные аспекты его наследия, постаравшись объективно, пока взгляд не затуманит пелена ностальгии, оценить ушедшую и «уходящую натуру».

Этим актуальным задачам отвечают материалы, собранные в рубрике «Здесь и теперь»: эссе публициста Дениса Драгунского; дискуссия о художественном процессе в России 80-х — начала 90-х, проведенная в рамках выставки «Гласность/Перестройка» в московской галерее «Diehl+Gallery One», и беседа с известным музейным куратором и искусствоведом Андреем Ерофеевым, чья деятельность в поддержку перестроечного андерграунда не раз упоминается участниками разговора.

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ

Мещанская драма

Новые времена наступают быстро.

Вот телепередача про новый учебник истории — тот самый, особо концептуальный, где главного российского преступника называют «эффективным менеджером».

Интервью с учениками. Говорят девочки класса из седьмого, когда дети уже начинают всерьез думать о серьезных вещах, но еще сохраняются детскость облика, фразы и интонации. Оттого все сказанное воспринимается как истина, изрекаемая младенцем.

Девочки начитанные, воспитанные, хорошо одетые. Видно, что из благополучных семей. «Эти дети знают о заграница не понаслышке», — сказал

корреспондент, предваряя интервью. То есть активно вкушают плоды демократических и рыночных реформ.

— Россия — очень большая страна, — говорит одна девочка. — Демократия нам не нужна. Россией нужно управлять по-другому.

— России нужен вождь, вроде как отец, сильный человек, — говорит другая девочка. — Чтоб народ за ним шел.

Если мы действительно строим авторитарное государство — о чем, собственно, и мечтают эти милые девочки, — то их обеих, вместе с родителями и учителями, надо быстренько арестовать. При определении их вины использовать приснопамятное «объективное вменение» по Вышинскому. Потому что девочки объективно выступают против народа — ведь это *народ* на референдуме принял демократическую Конституцию. Как называется тот, кто против народа? Правильно, враг народа. Вам, девочки, нужен вождь, царь-отец? Значит, объективно вы хотите свергнуть нашего всенародно-демократически-избранного-президента. В глаза смотри, террористка! Кто научил? Говори имена-фамилии! Что? Тебе всего тринадцать лет? Чепуха, при «эффективном менеджере» с двенадцати лет вышку давали.

Но беда — или все-таки счастье! — в том, что ничего подобного не случится.

Это при авторитарно-полицейском режиме ругать диктатуру и надеяться на пришествие демократии — нельзя. Накажут очень больно. Те, которым чуть больше тридцати, это прекрасно помнят. А при демократии можно ругать свободу и призывать диктатора на трон. Те, которым чуть меньше тридцати, это прекрасно усвоили, и не читая Конституцию. Общая вольная атмосфера способствует хамству по адресу того политического устройства, которое обеспечивает эту вольность.

У меня была свобода, я ее любил — вот прошло четыре года, я ее убил...

И всем понятно, как следует понимать слово «демократия» в девочкиных устах. Уж, конечно, речь не о законно избранном президенте, не о Государственной думе вкупе с Советом Федерации. Демократия — это что-то шаткое, сомнительное, непатриотичное, антироссийское (а значит, прозападное), мешающее спокойно жить... А то, что в Конституции написано, — да бросьте вы, сами, что ли, не понимаете? В сталинской конституции тоже много чего было. И ничего.

В общем, приехали. Невнятное бурчание по поводу «позорно-провальных 90-х» оформилось в четкую, детям доступную формулу. Демократия нам не нужна, нам нужен сильный лидер. Можно прибавить еще несколько унылых шаблонов: Запад наш враг, у нас особая духовность, все наши недостатки — отдельные.

Легче всего сказать, что дети — это простодушные лисенята, которые своими носиками тут же унюхивают тончайшие движения политического ветра. Они чуют то, что взрослые — даже самые истовые приверженцы крутых мер — пока еще остерегаются произносить вслух. Дети говорят за взрослых, облегчая взрослую задачу. Согласие ученика с учителем — это модель консенсуса народа и власти.

Но остается вопрос — почему?

Почему столь славный период, каким были 1990-е годы, так настойчиво и смачно обливается грязью? Ведь именно тогда, в эти совсем недавние времена, Россия сама, по собственной инициативе, без малейшей помощи и подсказки извне провела самую грандиозную в обозримой истории «работу над ошибками». Россия гораздо раньше Запада поняла всю опасность социалистического эксперимента, обернувшегося убийством, агрессией и развалом народного хозяйства. Запад еще восторгался коммунистическим проектом, а Иван Солоневич уже в 1936 году все рассказал о советских лагерях и пытках. Но Запад не услышал. Фейхтвангер показался убедительнее. Да и Солженицына Запад услышал только тогда, когда военное превосходство СССР в Европе стало́ реально опасным. Но и в те годы Запад изгибался по лекалам «разрядки напряженности»; вранье, что Рейган и Тэтчер к че-

му-то принудили советскую империю. Она принудила себя сама, на двух фронтах.

Разрушенное еще в 30-е годы сельское хозяйство аукнулось тотальной зависимостью от производителей зерна и от конкурентов на нефтяном рынке. Но был и второй фронт: не уничтоженная окончательно национальная совесть, ответственные интеллектуалы, для которых судьба страны была смыслом жизни. Разные люди — от нищих учителей и секретарш, которые передавали друг другу «Хронику текущих событий» на папиросной бумаге, до номенклатурных спичрайтеров со Старой площади, которые старались прокричать в уши маразмеющим вождям что-то разумное. Эти люди, собственно, были цветом русской (пардон, советской) нации — они и обезвредили проржавевшую бомбу СССР. Больше того, они сделали невозможное — превратили протухшую советскую уху в полноводную российскую реку с живой рыбой.

1991 год — это национальный подвиг России. Она сама сбросила со своих плеч коммунистическое ярмо. Освободила десятки наций, сотни миллионов людей от имперского плена. Спасла Европу и весь мир от ядерной войны, практически неминуемой в условиях глобального противостояния. Только очень странные люди могут назвать эти годы торжества русского духа, русской всечеловечности — эпохой неудач и провалов.

Как ни крути, как ни ругай нынешнюю и недавнюю российскую власть — в России сегодня демократия и свободная рыночная экономика.

Но Россия опять недовольна. И не тем она недовольна, что права и свободы все сильнее ограничиваются, а монополии подгребают под себя рынок. Нет! Россия недовольна тем, что слишком много свободы. И особенно недовольна Западом, в котором привычно (уж до зевоты, до тошноты привычно) видится источник всех зол и несчастий.

Почему же?

Можно, конечно, рассуждать метаисторически. Сказать, что Россия (вернее, российская элита) в очередной раз исчерпала ресурс демократии и западничества. Отношения с Западом важны, потому что любая нация себя с кем-то сопоставляет, рисует свой автопортрет на фоне соседей. Для России такой фон и стандарт — Европа. Идейно, социально и культурно суверенных наций не бывает. Исключение — Китай, но надо тысячелетиями жить практически в полной изоляции от всего мира, надо иметь громадное население, чтобы стать совершенно самодостаточной страной, стать нацией, которая сама себе человечество. Даже Индия не такова — и тем более не такова Россия.

Наша страна то обращалась к Западу, то отворачивалась от него. Эти циклы русской истории прослеживаются явственно и на протяжении веков, а иногда даже в течение правления одного самодержца: царь мог начать как западник и интегрционист, а закончить как изоляционист-самобытник. Отчего же ресурс демократии и западничества так быстро заканчивался? Одна из причин в том, что Россия в смысле прокорма правящей элиты была устроена довольно примитивно. Нельзя быть западником и одновременно крепостником или Кит Китычем; если, конечно, под западничеством понимать не салонные беседы, а устроение государственной жизни на началах свободы и права. Однако реальное западничество настоятельно требовало *перестройки* России — а на коренную перестройку правящее сословие оказалось неспособным. Поэтому российская элита во имя собственного комфорта периодически отказывалась от свободы.

Только в конце 80-х — начале 90-х наше правящее сословие и интеллектуальная элита оказались — едва ли не впервые за два или три века — на высоте национальных задач. Осуществили издавна чаемую *перестройку*.

Чего же теперь браниться и плеваться? Ругать демократию и ненавидеть Запад?

Тут уже дело не только в демократическом ресурсе элит. Тут говорят свое слово широкие, извините, массы. Правда, назвать их «народными» у меня язык

не поворачивается. «Широкие массы потребителей доступных товаров и услуг», — скажем так.

Реформаторы 1990-х, отважные Ельцин, Гайдар и Чубайс (а также все деятели демократической перестройки внутри СССР) наткнулись на... На своекорыстных капиталистов и коррумпированных чиновников? На косность непросвещенного народа? На сопротивление «внутреннего советского человека», который живет в каждом из нас? Да нет же! Реформаторы наткнулись на удачное осуществление собственных планов и проектов. Больно стукнулись о них.

Бойтесь ваших мечтаний. Они иногда становятся реальностью.

Чего хотели реформаторы? Демократии и рыночной экономики. Иными словами, они стремились построить буржуазное общество. Буржуазное же общество на практике является мелкобуржуазным — хотя бы потому, что даже из числа предпринимателей только крохотное большинство становится крупными капиталистами. Общество демократии и рынка — это общество лавочников и фермеров, клерков. Они и есть мелкие буржуа.

Мелкий буржуа в каком-то смысле гораздо тупее, чем «совок». «Совка» всю жизнь заставляли смотреть чуть выше собственного (как правило, не шибко толстого) пуза. Мелкий буржуа доктринально смотрит в корыто. Его интересы не простираются дальше сканворда и «ржачных» программ на ТВ. Он не умеет думать хотя бы на две ступеньки. Я говорил справному пригородному мужику: вот если бы не демократия, не Ельцин с Гайдаром, фигу бы у тебя был коттедж двухэтажный и свой автосервис. «При чем тут Гайдар? — кричал он. — Я своими руками заработал!» Интересно, что это человек, который по возрасту и биографии должен помнить про ОБХСС и «нетрудовые доходы». Однако забыл. Что ж говорить про молодых людей, которые искренне полагают, что и при Советах ездили в Анталию, звонили по мобильнику, сидели в ЖЖ. Плюс к тому «нас тогда все боялись». Благодать: тут тебе плеер в ушах, тут тебе всеобщий трепет.

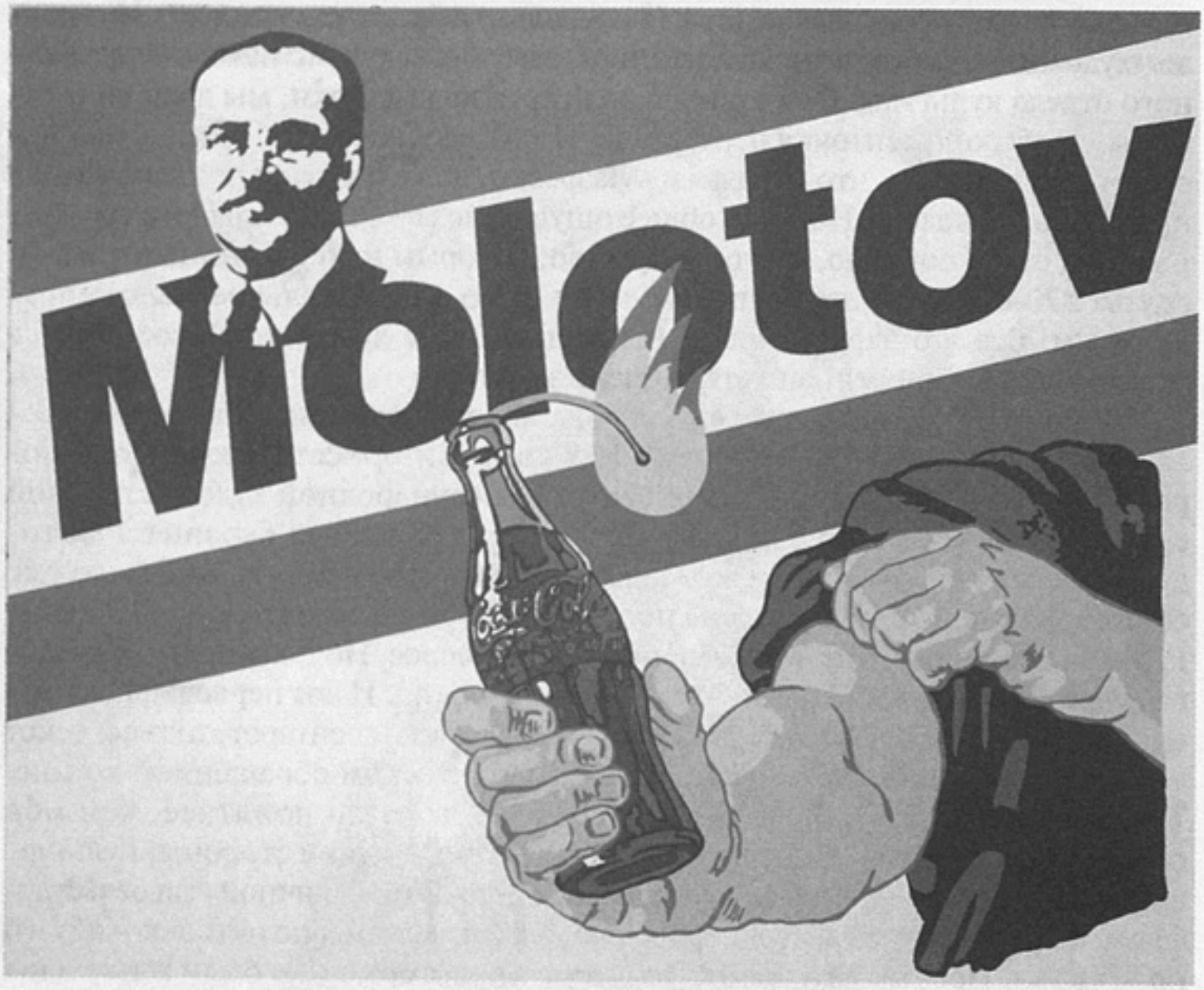
Самодовольное и злое личико мелкого буржуа («мурло мещанина», как говорил Маяковский) — неизбежный гарнир любой буржуазной демократии. Но — именно демократии.

Чтоб на этой роже не нарисовались усики и челка, должна потрудиться интеллектуальная и творческая элита. Пока она заглядывает в глаза власти. А власть подхалимствует перед мелким буржуа. Власть понять можно: ей надо выборы выигрывать, называется демократия все-таки. Но трудно понять мастеров культуры: повторяя мелкобуржуазные куплеты о кознях Запада, они сами себе роют могилу.

Искусство и перестройка

«КРУГЛЫЙ СТОЛ»

В «круглом столе» принимают участие фотохудожник Сергей Борисов, художники Николай Филатов, Дмитрий Врубель, Никола Овчинников, искусствоведы, арт-критики Иосиф Бакштейн, Мария Байбакова, Екатерина Деготь, Ольга Свиблова, Александра Обухова, Наталья Колодзей, Мария Попова, галерист Фолькер Диль. Ведет дискуссию журналист Федор Павлов-Андреевич.



Александр Косолапов «Коктейль Молотова». 1989

Федор Павлов-Андреевич. Размышляя об эпохе середины 80-х, надо вспомнить, какое напряжение и какое накопление энергии существовали тогда в советском искусстве, потому что был момент, когда говорить нельзя было ничего, а потом наступил другой, когда стало можно говорить все. Фотографии Сергея Борисова легко и безболезненно переносят нас в ту эпоху, когда люди стали иначе понимать и демонстрировать свободу, которая неожиданно нагрянула в нашу жизнь.

Сергей Борисов. Мне кажется, то время было особенным — как жемчужная раковина, которая раскрылась на какой-то период и потом снова закрылась. Но мы увидели эту жемчужину, которую можно назвать временем перестройки... И, к сожалению, где-то к концу 80-х она захлопнулась.

Ф.Павлов-Андреевич. Как долго, по-твоему, длился период так называемых «гласности и перестройки» и каково было его реальное влияние?

С.Борисов. Думаю, он начался еще до самой перестройки, в начале 80-х. Мое

близкое знакомство с художниками и арт-средой состоялось на Малой Грузинской, которая еще с конца 70-х была эпицентром авангарда. Но затем это место стало глохнуть. Им на смену пришли другие, которых мы видим здесь в галерее, — ленинградские и московские художники, так называемый «Левый МОСХ». В общем, это был некий круг, можно назвать его элитарным или закрытым. Но тогда все эти люди ощущали себя чуть ли не изгоями, потому что их не пускали на большие выставки, большинство из них нигде не могли выставиться. Показывали свои работы в основном в мастерских и на чердаках. Бывало, в частности, даже у меня в подвале, в моей мастерской... Здесь присутствуют теоретики и искусствоведы, которые книги пишут по этому поводу. Я-то мастер, так скажем, «молчаливого искусства» и, собственно, не понимаю, почему мне первому дали слово...

Ф.Павлов-Андреевич. А вот на твоей фотографии Иосиф Бакштейн с кудрявой головой буквально предстает таким поэтическим юношей, в глазах которого абсолютное понимание эпохи.

Иосиф Бакштейн. Это была первая выставка в марте 87-го года на Автозаводской, в выставочном зале Пролетарского района. Нам было нужно какое-то прикрытие со стороны начальства. И поскольку я был постарше всех моих коллег-художников, я ходил по инстанциям, охмурял какую-то начальницу местного отдела культуры. Она пришла на открытие выставки, мы дали ей ножницы, чтобы она ленточку перерезала. Но, увидев весь этот «ужас», она настолько испугалась, что отказалась разрезать ленточку, так что нам самим пришлось это делать. Но было общее ощущение торжества здравого смысла, наконец стало понятно, что то искусство, которым интересовались я и мои друзья в 70-е годы, — это правильное искусство, а официальное стало неправильным. Все это вдруг поняли. И в рядах Союза художников воцарилось чувство растерянности, оно стало очень заметным.

И вот постепенно, постепенно нарастал этот потенциал здравого смысла и понимание того, что наконец в Москве и Питере есть искусство, которое все-таки является составной частью международной художественной сцены. И еще была выставка, которая поехала в Западный Берлин в 1988 году. Я как сейчас помню эту свою первую поездку за границу. Мне было уже сорок три года, мы ехали туда на поезде. СССР, польская граница, Польша, ГДР... — все бесцветное, в буквальном смысле серое. Ночью поезд проследовал через Восточный Берлин — страшно мрачный... И вот первое яркое пятно, которое я увидел на западной стороне, — реклама сигарет, точнее, текст к рекламе: «Taste the West». Это было символическим обращением ко мне. Тогда оказалось, что Западный Берлин мне гораздо понятнее, чем моя собственная родина. Это было странное чувство, с одной стороны, культурный шок, с другой — понимание происходящего. В моей личной судьбе и судьбе тех, кто меня окружал, этот период продолжался примерно пять лет — с 87-го по 92-й год. Просто были какие-то выставки, которые мне были интересны и в которых я участвовал. Потом началось какое-то странное безвременье, потом начало формироваться уже новое российское государство со всеми его проблемами... 90-е годы. Но перестроечный ажиотаж, чувство того, что на нашей улице праздник и торжество здравого смысла, — это, конечно, в первую очередь 1986—1987 годы... И время это продолжалось с перерывами до 1992 года.

Ф.Павлов-Андреевич. Здесь, в рамках этой выставки, не наблюдается четкого доминирования Ленинграда или Москвы. Какой же город все-таки был важнее в то время, и откуда исходило больше энергии?

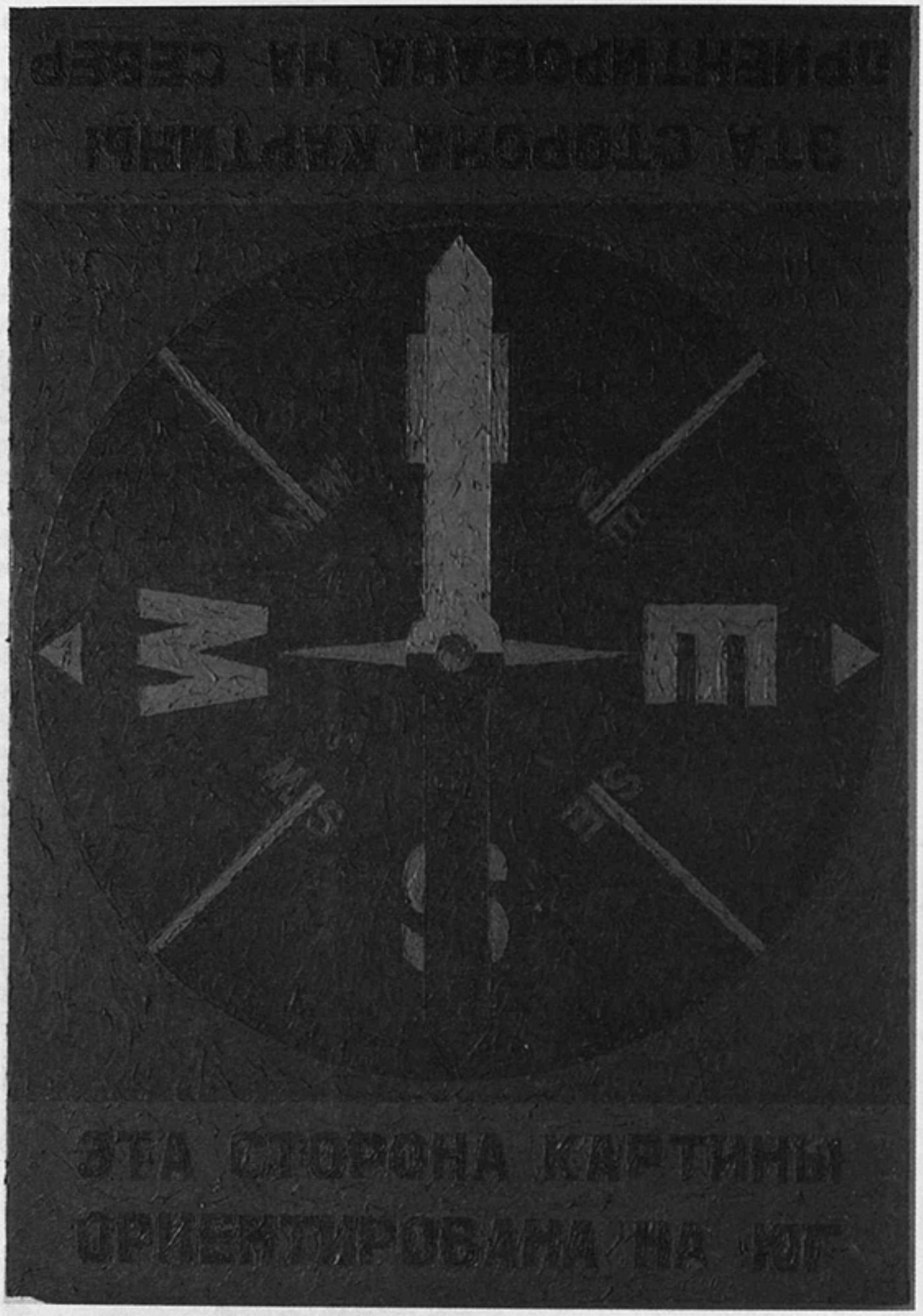
Мария Байбакова. Меня тоже интересует, были ли художники из других городов России, которые активно выступали на арт-сцене того времени? Были ли забыты те из них, о ком мы должны вспомнить в рамках этого вопроса? Вся искусствоведческая литература, написанная про этот период, обсуждает только художественную среду Ленинграда и Москвы. Но были ли какие-то явления вне двух столиц?

Екатерина Деготь. Я могу ответить очень коротко. Даже в Москве и Ленинграде перестройка продвигалась с большим трудом, оставалась цензура, действовало требование литовать все выставки... то есть в принципе устроить выставку — не то чтобы авангардистов, но и просто любую выставку в другом городе, кроме Москвы и Ленинграда, — либо было невозможно, либо стоило невероятных усилий. Как, впрочем, и переехать в Москву и Ленинград из-за системы прописки. В 90-е годы ситуация меняется, появляется огромная волна художников из Ростова-на-Дону, из других городов, все становится совершенно иным. Но в 80-е годы этого, повторю, еще не было.

Николай Филатов. Возражу, приводя совершенно противоположный конкретный пример. 1987 год, СССР, город Ташкент, член Союза художников Джалилов пишет точно такие же картины, как и здесь, тоже с наклейками из газет. И вещи эти уже выставлялись в центре Ташкента...

Е.Деготь. Я о другом. В 80-е еще нужна была прописка. Кто-то устраивался в столицах, работая дворником, кто-то истопником. Но Москва и Ленинград в те годы становятся стилеобразующими центрами. При всем разнообразии художников, даже тех, кто приезжает из других городов, всех подхватывает эта волна. И мы уже имеем, условно говоря, соц-арт, который идет от Комара и Меламида, метафизическую линию, которая в разных вариациях с этим

Андрей Хлобыстин «Портрет Тимура Новикова». 1986



Сергей Волков «Компас». 1989

соц-артом так или иначе перекрещивается... То есть появляются определенные стилистические тенденции.

Ф.Павлов-Андреевич. Диспут между концептуалистами и материалистами. Ну понятно, кто кого представлял...

Ольга Свиблова. Концептуалисты, как всегда, все нарушили, но, надо сказать, были правы. Это случилось 8 июня 1983 года. У материалистов должен был быть поэтический вечер, но пришли концептуалисты и наваляли везде свою выставку. Мы, конечно, дико злились... Они явно внедрились, говорили, что, может, это их первая и вообще последняя выставка... Они сделали все тихо ночью, а утром, когда это все увидели, выставку, естественно, закрыли. Вот это я помню. Там были «Мухоморы», «Чемпионы Мира», Ройтер, Кантор, Табенкин... Коля Филатов со своим «Детским садом», невероятно важным. Это были группы, которые в то время действительно существовали «под водой», —

и вылезает «Левый МОСХ». Между прочим, Айдан Салахова в первый раз именно там появилась. Это было левое крыло молодежной секции, которой тогда уже позволяли шалить.

Ф.Павлов-Андреевич. Мы сейчас наблюдаем определенный бум российского искусства на Западе. Он начался в конце 80-х. В каком году упала Берлинская стена? В 1989-м. Соответственно, Врубель с целующимися вождями на Берлинской стене — это типичный признак того самого бума. Я хотел бы как раз обратиться к Дмитрию — как вас воспринимали тогда и как сегодня?

Дмитрий Врубель. Разница, скорее, не в том, как к нам тогда относились и как сейчас... Одинаково. Большая разница в том, как к нам относятся внутри. Я в первый раз приехал в Париж в 1989 году, и был там такой галерист-Жулик. Он мне в какой-то момент сказал, что, мол, пойдем сходим на Северный вокзал, там стоит вагон с двадцатью тысячами работ, которые приехали из СССР.

Ф.Павлов-Андреевич. Конечно, был сюжет выживания, но также была и тема теоретической основы или платформы. Каковы были первые попытки формулировать какие-то постулаты? К примеру, Тимур Новиков — один из художников, который самостоятельно пытался что-то делать в Ленинграде. А что происходило в это время в Москве?

Е.Деготь. А можно я нечто совершенно про другое скажу? У меня какие-то иные воспоминания о перестройке. Я должна сказать, что у меня воспоминаний о художественной жизни не очень-то много, хотя я участвовала в подготовке 17-й молодежной выставки. Тогда у художников возникла некая дистанция по отношению к их собственным работам. И никто из нас не верил в перестройку очень долго, а вот 90-е годы — это действительно время свободы. Несмотря на наше отношение к перестройке и на то, что в сами 90-е нам все это не нравилось. Я могу сказать, что это действительно свидетельства большого общественного движения. Это чувствуется даже в каких-то небольших вещах, не претендующих на то, чтобы изобразить движение народных масс. В них проявляется титанический сдвиг, который действительно начался в обществе и оказался необратимым. Хотя в тот момент нам это все казалось компромиссным, мелким, дескать, это все совсем не то, что мы ждем. Но я все-таки прочитываю в тех вещах какую-то социальную критику...

О.Свиблова. Горбачеву не верили? Вот у меня, например, было абсолютно технологическое ощущение: отворилась дверь, и в этот промежуток времени надо было успеть все сделать. И люди начали работать... Я помню на даче Вознесенского мы заключали пари, на сколько времени открылась эта дверь. У него собрались нормальные люди... Вот эти семь лет казались максимумом, и все понимали, что каждый день что-то меняется. Но абсолютно не менялась идеология работ. Во-первых, я не согласна с Екатериной, что они были неинтересные, неглобальные... Мне тогда казалось, что рядом растут гении. Пришли «Чемпионы Мира», непонятно что они делают — как-то шалят, но это абсолютно гениально.

Я сегодня могу в ноги поклониться тем людям, которые это все купили. В начале все стоило копейки, потом, через два года, стало стоить огромные деньги, но деньги были темой, которая всех занимала. Возьмите рок-музыкантов, «Аквариум», Курёхина, «Машину времени», возьмите всех неофициальных поэтов той поры, искусство того времени, например работы Мироненко, который рисовал платежные карты. В конце 80-х огромное количество произведений создавалось на тему денег. Это была игра на эту мегатему. Деньги настолько не воспринимались как реальность, что все в них играли. Мы в декабре 90-го года делали перформанс, который вошел в фильм «В поисках счастливого конца», и тогда из анализа произведений современного искусства стало ясно, что будет путч. Мы жгли эти деньги, потому что уже начали выезжать, и нам давали кто десять долларов, кто еще что-то... И все их бросали в костер, потому что это была игра. Деньги стали деньгами только в 1991 году.

Александра Обухова. Деньги сыграли большую роль в формообразовании искусства того времени, потому что именно во второй половине 80-х появились большие холсты. И например, если передо мной работы Юрия Альберта или Андрея Филиппова 1987—1988 годов, я могу, не глядя, сказать — это 120х2. Потому что на деньги, которые им дали адвокаты из Америки или дантисты из Германии, они закупили грузовик подрамников и холстов и смогли сменить формат, технологию работы. Из разговоров с этими художниками можно понять, что появилась возможность купить более дорогую краску и так далее. Но насчет иронического отношения к деньгам — это правда.

И.Бакштейн. Они действительно создали искусство в интернациональном смысле слова. Это произошло в 70-е, имен не называю, вы сами их прекрасно знаете. И благодаря отсутствию рынка, романтизму и были созданы теоретические положения и Кабаковым, и Гройсом, и многими другими, здесь присутствующими, — теми, кто заложил основу современного русского искусства, которое до сих пор эволюционирует, оглядываясь на тот волшебный период. И вот теперь интересно спросить, когда он заканчивается, когда появляется баланс между коммерческим и некоммерческим, рынком и нерынком, ведь он является структурообразующим. И это проблема не только сегодняшнего дня. Хотя сейчас художники, действительно, говорят исключительно про реальные деньги. Баланс между коммерческим и некоммерческим существует и на Западе, но там он более устойчив за счет помощи государства, грантов, развитой инфраструктуры. У нас этого пока нет.

Никола Овчинников. В защиту художников скажу, что среди моих знакомых цена картины и ее приобретение на аукционе не важны в смысле денег. Для них это прежде всего мерило успеха.

О.Свиблова. Перед нами работы, полные энергии, что свидетельствует о значимости этого периода. Я очень хорошо помню то, что случилось на Sotheby's. На меня напрыгнул дядька и начал кричать: «Мы первые, ура!» Я думаю: «Какой нахал», оборачиваюсь — вижу главного редактора тогда единственного официального журнала по искусству, журнала «Искусство». Спрашиваю, что случилось. Он говорит: «Знаешь, завтра выходит твоя статья «Другая культура». Выпустил он ее гениально, там были такие репродукции, что если ты хочешь понять — поймешь, а если нет — не получится. Я помню, Гриша Брускин был напечатан в таком размере, что понять что-либо было нельзя. Но если знаешь его «Фундаментальный лексикон», тогда разберешься.

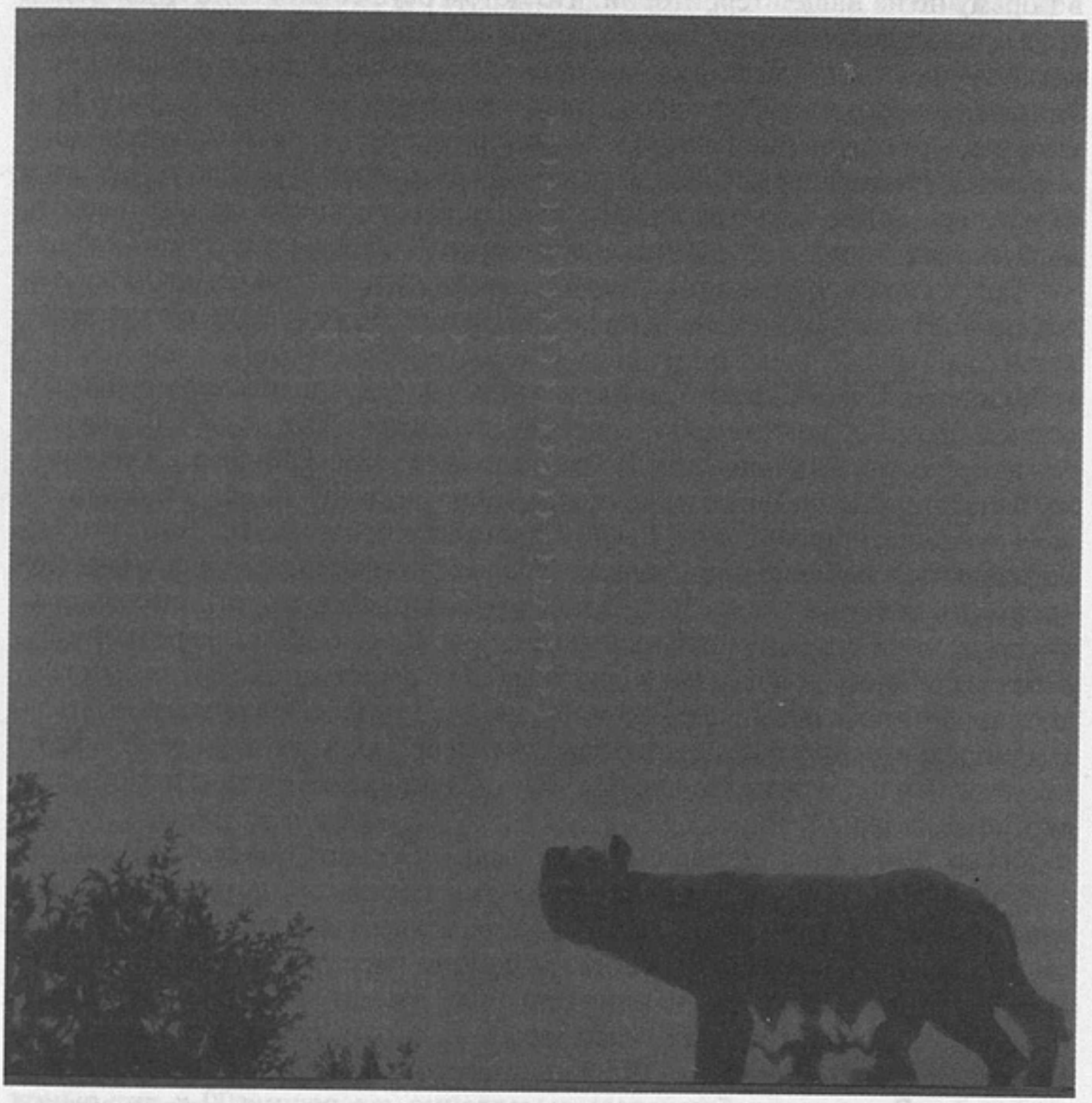
Цена стала легализацией искусства, которое никто всерьез не принимал. Когда я делала фильм «Черный квадрат», у меня осветители отказывались работать, а операторы снимать — официальные сотрудники Центральной студии документальных фильмов. Они говорили, что не понимают, где головы, где руки и что это какая-то ерунда. По иронии судьбы «Черный квадрат» вышел после Sotheby's, его показали на следующий день: как только художники приобрели ценовой диапазон, это легализовало их существование в сознании людей, различных общественных институтов и так далее.

Но это не снимает проблему, которую поднял Иосиф Бакштейн. То искусство формировалось в состоянии отнюдь не изгойской психологии. Все эти люди реально были свободны. Никто из нас, критиков и художников, не ощущал себя несвободным, изгоем. Государство никто не воспринимал всерьез или, наоборот, метафизически демонизировал его. Нет, оно жило своей параллельной жизнью. А все, что происходило, было как бы «под водой». И мы могли спокойно жить на обочине, но в основном в Москве и немножко в Питере. Все те органы, которые осуществляли контроль, душили всех большей частью в провинции.

Но после 1988 года искусством стало заниматься совершенно неинтересно. Раньше было так: нас преследуют — мы убегаем, есть игра и роли в ней. Кто-то запрещает, а ты идешь против — эта идеология есть в крови русского искусства. Не только развитие грантов, музеев стимулирует развитие искусства. И не только рынок. Все понимают: рынок есть, это норма жизни. Вот сей-

час на «Арт Москве» все спрашивают, в чем особенность вашего современного искусства. А что должно быть особенного? Наверное, когда здесь кто-то давит, а ты противодействуешь. Вот эта ситуация противостояния, трагедии внутренней, наверное, нам необходима даже больше, чем рынок.

Наталья Колодзей. Я бы не назвала этот момент междисциплинарным, тогда еще не было замечательного слова «тусовка», это было просто какое-то невероятное объединение, которое вообще свойственно художественной среде, особенно андерграунду. Тогда еще не сильно пахло деньгами. А когда ими запахло и началась эмиграция, то произошло неизбежное размежевание. Поскольку там, где деньги, — там размежевание. И они как раз и разрушили ту ауру единства, которая была на ранней стадии перестройки, потому что никто не знал, сколько он стоит, да это было и не важно. И мы все думали, что в России рынок современного искусства — это не всерьез, и до сих пор иногда так кажется. Было ощущение, что ты все равно будешь обманут, которое тоже объединяло.



Андрей Филиппов, «Вертейдигюнг-слинен», 1991

О.Свиблова. Синтез искусств конца 80-х возник как всеобщее движение в Москву, которое транспонировалось под именем «Асса» — фильм, собственно, позаимствовал слово из питерского лексикона. Сергей Соловьев очень быстро сделал этот фильм, и «Асса» действительно основывалась на шоке от 17-й молодежной выставки. Придумывая структуру этой выставки, ее главный идеолог Даниил Дондурей использовал современный термин «междисциплинарный», потому что там проходил и фестиваль поэзии, а я, к примеру, непонятно почему, готовила программу андерграундного кино. Совершенно непонятным путем он все это объединил. Сам он не жил андерграундом, но каким-то образом как человек, очень тонко чувствующий, что происходит

в культуре, как чуткий социолог объединил эти движения. Никто тогда еще не знал, что есть такая сфера — культура.

Я помню, меня финны назначили комиссаром первого русского фестиваля в 87-м году, когда мы все пересекали границу Финляндии... Я помню, как нас всех собирали и промывали нам мозги, объясняли, как нужно себя вести, по одиночке не ходить и так далее. А Костя Звездочетов задал вопрос: «Слушайте, а если я совершу преступление, я в какой тюрьме сидеть буду?» Я помню их вытянутые рожи. И визы всем не давали... Костя хотел сесть в тюрьму не на нашей территории, что потом осуществил один художник... Но я всегда знала, что это не может продолжаться долго. Я до сих пор думаю, когда же двери закроются окончательно. Русским свойствен тотальный пессимизм, поэтому надо было просто очень много сделать, много успеть. Мне кажется, это ощущение было и у художников тоже. А потом пришла коммерция... Этот вопрос сегодня обсуждается не в связи с деньгами, а в связи с путями развития нового русского искусства. Я вот открыла зал и говорю, что вкладываю в молодых художников кучу денег. А где эти художники? Ау!

Вопрос в том, что кого стимулирует: кого гласность, кого перестройка, кого рынок. И надо как-то разобраться, а то у нас не будет будущего с художниками.

И.Бакштейн. Помимо рынка есть еще очень важная — интеллектуальная составляющая. Люблю повторять, что хотя у меня и нет тоски по СССР, главное, что в те времена были интеллектуалы, интеллигенция. Они были, в том числе, и высокооплачиваемые: писатели, кинематографисты, академики получали сумасшедшие зарплаты. Вы не можете себе представить, какие это были зарплаты, особенно при Сталине. И искусство формировалось благодаря тому, что, действительно, были яркие интересные люди, которые создали эту среду и эти интеллектуальные платформы. К сожалению, ее нет сейчас... Москва сегодня — город желтого дьявола. Деньги есть, но отсутствует та содержательная составляющая, которой мы все по идее должны заниматься. Именно поэтому мы беззащитны перед агрессией злополучного рынка. Книг практически нет, кроме западных каталогов и книжки Деготь «История русского искусства XX века».

Фолькер Диль. Моя первая выставка была с Сергеем Волковым в раннем 1989 году, которая стала для меня очень важным опытом, потому что два месяца спустя Стена рухнула и стало понятно, что весь мир переменился. И если русское современное искусство отражало перемены, происходившие в обществе, то на Западе не было ничего подобного. В 1989 году я сделал выставку с Салаховой и Волковым, но потом рынок рухнул и все кончилось. Галеристам было сложно, ряд моих знакомых покончили с собой. Но потери интереса к России не наблюдалось, и медленно, к середине 90-х, арт-рынок начал оживать.

Н.Филатов. Мне хотелось бы сказать несколько слов о том, что теоретикам важнее думать о различии между современными западным и российским искусством. Политическая линия была яркой, сопротивление в обществе было мощным, художникам, выставленным здесь, хватало ума и силы, чтобы делать такие работы. Я принадлежу к поколению, которое уже увидело западные глянцевые публикации, стали проникать пластинки... Но несмотря на то что в Москве и в Питере блестящие звезды формулировали процессы, которые происходили в Нью-Йорке, Лондоне и Париже, у нас наши работы все равно говорят об аромате того времени, нашей потенциальной аутентичности и чувстве свободы. Мы тогда не думали о деньгах, мы думали о том, как утолить духовный голод. Со всей страны съезжались в Москву. Питерцы вместе с Африкой и Курёхиным столкнулись в Москве. Был какой-то конгломерат культуры, взрыв, еще до перестройки все перезнакомились и всё обсудили. В основном на территории «Детского сада»: объединились около двухсот человек вокруг «Детского сада», где существовал дух свободы.

Ф.Павлов-Андреевич. Я бы хотел обратиться еще раз к Екатерине Деготь.

Почему эта короткая эпоха не вызывает должного интереса у критиков, искусствоведов, историков искусства, почему о ней так мало говорят и мало пишут и почему эта выставка под названием «Гласность/Перестройка», по сути, первая?

Е.Деготь. Дело в том, что два года назад я хотела сделать выставку под названием «Перестройка», но ее идея не вызвала никакого интереса со стороны спонсоров. И я поняла, что то было временем перемен, шедших не только сверху, но и снизу. Люди наверху только сейчас додумались до того, что мы знали еще десять лет назад. И это страшно их теперь раздражает. В этом был демократизм, который неприятен и опасен в современной России.

О.Свиблова. Абсолютно верно. Мы в этом году во время Фотобиеннале сделали выставку, посвященную сорокалетию 1968 года в Париже. Такая невинная революция, из которой на самом деле родилось большое движение. И партнеры не понимали, зачем ставить в центре 1968 год. Зачем вообще говорить о революции? Конечно, перестройка была революцией, частичной и неполной, но социальные механизмы зарождались тогда чуть ли не каждый день. А вот сегодня вспоминать о революциях неприлично. Но есть еще технический момент. Почему, например, такая выставка была невозможна ранее? Потому что работ этого периода в России крайне мало. Чтобы собрать их, нужно сделать research по другим коллекциям, в том числе по коллекциям Фолькера Диля. Даже выставка «Сообщники», которую делал Андрей Ерофеев, — это то, что не купили, и то, что негде было хранить. Такой остаточный принцип сбора коллекции для крупнейшего государственного института России.

Ф.Павлов-Андреевич. Возможно, единственная серьезная причина, которая подвигла Фолькера Диля на данную выставку, состоит в том, что в современном русском искусстве сложно что-либо стоящее купить, все разобрано, художники пишут медленно, новых художников и в самом деле нет. Искусство 90-х — с точки зрения коммерции — не очень внятное, там много сиюминутного, неинтересного. Зато есть прекрасные 80-е. Я хочу обратиться к Марии Байбаковой, молодому историку искусства, которая получает образование на Западе. Как там воспринимают русское искусство перестройки? Какова позиция западного искусствоведения?

М.Байбакова. Нужно, наверное, вернуться к тому, что существует очень мало текстов (особенно на английском), которые адекватно объясняли бы процессы, происходившие в тот период. Что-то знают, конечно, но необходимо понимать не только визуальную документацию, но и знать контекст, который, безусловно, бесценен. И может, когда-нибудь будет создана книга бесед Ольги Свибловой, Екатерины Деготь и Иосифа Бакштейна.

Мария Попова. Эта дискуссия затевалась в том числе и для того, чтобы освежить воспоминания, еще живые — от моих, еще комсомольских, до ваших, уже профессиональных, потому что вы уже работали в те годы. Одновременно мы надеемся, что цитаты из нашего «круглого стола» будут опубликованы в книге, которую мы затеяли вместе с галереей Haunch of Venison. Мы с Александрой Обуховой уже размышляли о том, насколько повлияла политическая ситуация 70-80-х на художников и их образный ряд, дало ли это время какое-то новое вдохновение, интересно ли стало вдруг изображать, допустим, серп и молот? Макаревич его раньше не изображал... А потом изобразил и вовсе не как символ падения империи.

Н.Овчинников. В 1988 году я впервые нарисовал Ленина, повесил на стенку, такого нехорошего неправильного Ленина, всю ночь не спал, думал, приедут, заберут. Был серьезный рубеж, потому что за двадцать лет мы привыкли работать в стол, для междусобойчиков. И чем старше были художники, тем грамотнее они встретились с Западом. Действительно, все менялось каждый день, было ощущение, что мы сами инспирируем эти изменения. Свободы было ровно столько, сколько мы ее хотели на тот момент взять. Началось все

с появления Горбачева и какой-то раздвоенности. Наверное, тогда я его ненавидел, как и все. А сейчас отношусь очень нежно и ностальгически. Еще одна мысль меня посетила: название «Гласность/Перестройка» — это такая интервенция русского языка в международный язык.

Мне кажется, художники, которые участвовали в процессе, были изначально свободны. Горбачев только легализовал их свободу так же, как он легализовал кустарное производство, опубликовав известный документ о частном предпринимательстве. С нами, собственно, ничего не произошло, но потом стало вывозиться очень много произведений на Запад. Государство ведь еще не понимало, что это такое. А сейчас произведения возвращаются.

О.Свиблова. Только крупные музеи могут купить произведения актуального искусства. У нас уже невозможно создание музеев современного искусства с международным уровнем, потому что невозможно купить те работы Энди Уорхола, которые необходимы, чтобы построить реальную историю искусств. То, что можно увидеть в Лондоне, Париже, Стокгольме, Хельсинки, где угодно. У нас есть только свое. И то, что купил Ерофеев. Давно это было, когда кто-то и что-то дарил Третьяковской галерее. Это всегда происходит с большими сложностями, потому что твой дар еще должны принять. Пока не приходится говорить, что у нас государство полностью осознало, что им надо собирать все эти произведения.

Вернусь к вопросу о том, как изучать данный период. Прошло двадцать лет, от этого периода осталось очень мало письменных материалов и документов. Если сегодня появятся книги, если Фолькер Диль сподвигнется на эту книгу — мы все поможем. Я считаю замечательной книгу «Верю». Их каталог — это серьезная вещь, где все собралось вместе и поэтому можно что-то изучать. Очень хорошо, что здесь сегодня сидят художники. Жаль, что они молчат, но если их свести, как положено, в их любимой кухне и на много часов... Проблема заключается в том, чтобы найти их произведения. Нужно проделать огромную работу, потому что главное — это визуальная канва. Я вот сейчас встречаю работу Андрея Филиппова — знакомую до боли, но она исчезла с моих глаз на черт-те знает сколько времени, на девятнадцать лет. Мы сейчас не можем требовать от молодых художников, чтобы они вносили новации. Ко мне приносят проекты, я говорю: «Слушай, двенадцать лет назад это было у Николы, а восемнадцать лет назад у Филиппова...» Они просто не в курсе, это не сознательный плагиат. Таким собранием кто-то должен заняться. Мы все здесь присутствующие готовы открыть архивы и вспомнить, где что находится.

Фолькер Диль. Ольга, спасибо большое. Момент, когда я попрошу вас об этом, практически уже настал. В России нет инфраструктуры, которая помогала бы искусству развиваться, и большая часть русского искусства для всего мира — это все еще нечто вроде «черных дыр». Когда на Западе художник создает произведение, он сразу становится знаменитым, появляются сотни публикаций. Я надеюсь, наш проект с выставкой, книгой и этим «круглым столом» поможет еще более прояснить тот период. Хочу поблагодарить художников, критиков, Александру Обухову, Марию Попову, галерею Haunch of Venison, которая в 2009 году откроет эту выставку в Лондоне.

Ф.Павлов-Андреевич. Проходит двадцать лет, и все меняется. В 80-е годы мои родители ненавидели сталинские высотки, а сейчас они считают их красивыми. Я обвинил их в том, что они сменили свою точку зрения, они сказали, что такова история. Двадцать лет назад Горбачев казался монстром, сейчас мы смотрим на него с симпатией, даже какая-то слеза наворачивается. Наверное, через двадцать лет, когда перестройке будет сорок, — это искусство будет стоить миллионы, станет национальным достоянием и предметом коллекционирования. А сейчас мы, наверное, только закладываем какой-то фундамент. Остается подождать всего лишь каких-то двадцать лет.

АНДРЕЙ ЕРОФЕЕВ

Десоветизация искусства

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ТАМАРА ДОНДУРЕЙ

Дмитрий Пригов. «Русский снег». Инсталляция. 1990

Тамара Дондурей. Как вы оцениваете период 80—90-х годов в контексте культуры послевоенной эпохи? Каким образом в искусстве отражались перемены времени: отсутствие границ, возникновение рынка, частных галерей и т.п.?

Андрей Ерофеев. Я прежде всего оцениваю это время как время разрешённого инакомыслия. Но не в советском смысле противостояния официозу, а как эпоху, которая не имела выстроенного «правильного» дискурса — общекультурных, общепринятых норм. Все дискурсы были инакомыслием. Кстати, и коммунистический в какой-то момент превратился в высказывание лишь некоей группы лиц. По многим фактам, свидетельствам перестройка в культуре началась лишь в 87-м году. В 86-м еще были допросы художников в КГБ в связи с публикацией их работ в журнале «А-Я». В начале 87-го года куратор отдела КГБ по работе с интеллигенцией приходил на выставки и предлагал снять работы, и только во второй половине 87-го года все это наконец прекратилось. В 88-м и 89-м идеи, которые проводил Горбачев, перестали быть обязательным набором заученных положений. Тогда-то и произошло обрушение как общего, так и обезличенного дискурсов.

Возникла довольно любопытная ситуация, поскольку в одночасье рухнули все генеральные установки, в том числе и утвержденные прежде концепции истории. На место «большого рассказа», если употреблять термин Лиотара, пришло огромное количество разного рода свидетельств, архивных открытий, ворох неорганизованного, неструктурированного, но отныне доступного материала.

В художественной сфере случилось примерно то же самое — рухнула десятилетиями повторявшаяся концепция советского искусства в головах даже самых чиновных людей. Просто де-факто перестала существовать, и оказалось, что есть десятки тысяч художников, разнообразных объединений, групп, каждая из которых рисует или лепит по-своему. А в этом море существует несколько систем структурирования материала, но они редки и носят частный характер. Попыток же создания в рамках официальной институции нового связного «большого рассказа» практически не было. Этим-то я в тот момент и занялся. Я, конечно, не изобретал ничего самостоятельно. А опирался на ту концепцию культуры и художественного развития, которая была создана в рамках неофициального искусства, точнее, в период его концептуального самоосмысления.

Замечу, что неофициальное искусство не стоит путать с искусством диссидентским. Неофициальная версия истории вовсе не являлась политической брошюрой о том, как художники боролись с КГБ или как он, в свою очередь, запрещал выставки. Согласно неофициальной концепции современное искусство в СССР вообще мало чем отличалось от того, которое делалось на Западе. Это современное искусство не боролось с соцреализмом — оно развивалось параллельно ему, никак с ним не корреспондируя. Просто в России тех лет жили некоторые художники, которые вопреки всей художественной и политической ситуации воспринимали себя частью общеевропейского, общемирового художественного процесса, а потому вопреки всему — логике, заказу и прочему — занимались здесь минимализмом, поп-артом, концептуализмом, явлениями не сугубо локальных школ, а практиками, актуальными за пределами СССР. Как тогда говорили, «поверх барьеров». Это была вовсе не кучка людей, но довольно мощное движение нескольких, сменяющих друг друга поколений, которое началось, кстати, сразу после смерти Сталина.

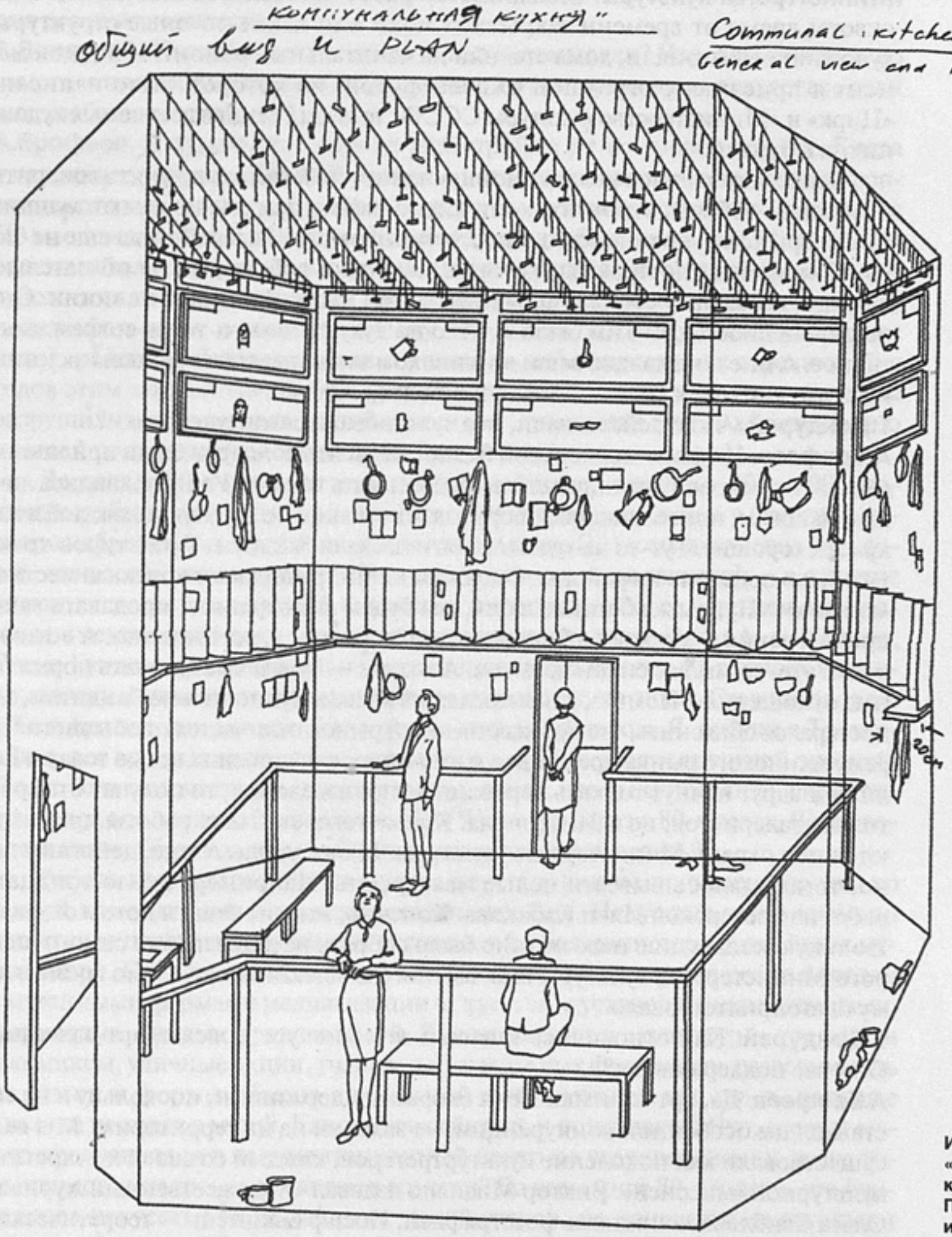
Первые всплески такого российского и одновременно независимого международного искусства возникли в 1954—1955 году. Безусловно, некоторые вещи были вторичны, копировали то, что делалось на Западе, но в целом уже на ранней стадии новый — или, как сейчас говорят, — второй российский авангард оказался неожиданно продвинутым, оригинальным. Я имею в виду не только Кабакова и Булатова, но и таких, к сожалению, до сих пор мало известных широкой публике художников, как Владимир Слепян, Юрий Злотников и Михаил Рогинский.

Аналогов в мировой практике актуального искусства художнику Пластову или, например, Жилинскому, Салахову не существует. Все они, так или иначе, рождены сугубо локальными, социополитическими ситуациями. В то время как Рогинский, Булатов, Кабаков, Соков, Чуйков, Пригов и многие другие — это люди «конвертируемой» культуры, чье творчество вполне понятно за пределами нашей страны. А понятны они не только потому, что на Западе была прописана своя история искусства, но и потому, что здесь эти художники занимались осмыслением и описанием себя в текстах, в том числе и как художников международного плана. Так что я просто взял эти тексты и суммировал.

Таким образом, моя задача по созданию в СССР государственной коллекции современного искусства заключалась в том, чтобы проиллюстрировать уже существующую, *альтернативную* историю российского искусства советского периода (я этот термин предпочитаю понятию «советское искусство») хорошими вещами и сделать из них убедительную музейную экспозицию. Никакой иной «большой текст» мне тогда не противостоял. Во всяком случае, сопротивление, которое я испытал в 2000-е годы в Третьяковке, несоизмеримо с той легкостью и свободой, с какой я мог собирать коллекцию в музее-заповеднике «Царицыно». Хотя в Третьяковке работают профессионалы, специалисты по русско-советскому искусству, а в «Царицыне» трудились люди от этого искусства совсем далекие, такие как, например, тогдашний директор му-

зея генерал советской армии Всеволод Иванович Аникович или, скажем, бывший эксперт Министерства культуры СССР Виктор Егорычев. А Таир Салахов — представитель закупочной комиссии Министерства культуры СССР? Его поведение было безупречным: увидев у меня какие-то объекты, куски мусора, веревок и сломанной мебели, в которых никто бы не смог заподозрить произведение, спокойно сказал: «Ну что ж, «инсталляция» — тоже интересно. Закупим».

Отсутствие определенной установочной «точки зрения» в голове объяснялось еще и тем, что эпоха перестройки задавала людям иной масштаб переживаний. Я вовсе не хочу сейчас говорить пафосно, но названные мною начальники понимали, что их уютному советскому мирку приходит конец. С них вдруг сдернули всю защиту и вытолкнули на мировой сквозняк. Нужно было что-то придумывать, учиться жить по-другому — спасать себя и свою



Илья Кабаков. «Коммунальная кухня». Проект инсталляции. 1991

семью. «Ну ладно, эти инсталляции... пусть будут, какая разница, что он хранит в своем бункере...»

Еще одним важным моментом явилось то обстоятельство, что я собирал коллекцию в противоатомном бункере, который генерал Аникович выторговал у своих друзей-сослуживцев из гражданской обороны. Все новое мировое коллекционирование, в том числе и больших музеев, упирается в отсутствие помещений. Представьте, мы пришли в Третьяковку, а нам говорят: вот вам комната, и всё. Мы за шесть лет ее всю до краев заполнили, меня и выгнали. Это не самая главная причина, но я заполнил ту лакуну, то пространство, которое мне было отведено. А в эпоху перестройки не было понятия о границах и размерах этой лакуны — ни ментально, ни материально. Бункер был гигантский — несколько тысяч метров. Туда мы привозили работы, причем сотнями, из сквотов художников в Фурманном переулке, на Чистых прудах, сквота Петлюры на Петровке. Закупались эти произведения все-таки штучно, в качестве зримого поощрения нашей деятельности со стороны Министерства культуры. Большинство работ доставалось нам даром. Ведь сквоты время от времени закрывали жэки или какие-то иные структуры, художников выгоняли, дома ставили на капитальный ремонт. И в такой момент я приезжал с огромной ржавой фурой, на которой было написано «Цирк» и «Министерство культуры СССР», вывозил вещи выселяемых художников в бункер.

Такое «остаточное коллекционирование», как сейчас принято говорить, позволило собрать огромное количество работ, причем не самых худших. Возник рынок и, прежде всего, иностранный рынок. Галерей тогда еще не было. Появились иностранцы, которые покупали работы, но не обязательно лучшие, поскольку сориентироваться в этой каше они никак не могли. Они покупали либо то, что им было близко по духу, либо что-то уж совсем экзотичное. А мне попадались вещи не слишком западные и не слишком экзотичные, но, как мне кажется, в итоге наиболее точные.

Т.Дондурей. А как действовали, что чувствовали сами художники?

А.Ерофеев. На фоне московской бедности десять долларов были приличные деньги — а вскоре художники стали зарабатывать тысячи. У них появились личные машины, новое западное оборудование: какие-то электропилы, лобзики, краски хорошие. Тут-то на художников и наехали бандиты. У рэкетиров-то все уже было поделено на районы. Однажды на Чистопрудный приехала местная «крыша»: «Ну, вы же богатые люди, мы будем вас охранять, продавать ваши произведения в Москве, в Берлине, потом делиться, естественно. А если вы не хотите, то мы вас силой возьмем. А хотите — будем выстраивать нормальные отношения». Помню, как я послал на кассете аудиописьмо бандитам, где постарался объяснить, что художественный рынок отличается от обычного Черемушкинского рынка прежде всего штучностью и уникальностью товара. Если они вдруг начнут толкать ворованные произведения, то получат отпор не только галеристов, но и Интерпола. Кроме того, сказал я, работы принимаются под охрану Министерства культуры. И они ушли. А мне, действительно, тогда удалось вывезти целые мастерские. Например, около тридцати работ из мастерской Ильи Кабакова. Конечно, многие вещи я потом отдавал. Но такую коллекцию невозможно было собрать на деньги даже самого щедрого Министерства культуры или частного коллекционера. Само время этому благоприятствовало.

Т.Дондурей. Как относились к вашей затее искусствоведы, арт-критики? Они вас поддерживали?

А.Ерофеев. Да, арт-критики меня скорее поддерживали, поскольку я не составлял им особенной конкуренции, не заходил на их территорию. Мы ведь существовали как поколение культуртрегеров, каждый со своей конкретной культурной «миссией». Виктор Мизиано издавал «Художественный журнал», Ольга Свиблова занималась фотографией, Иосиф Бакштейн — теоретическим институтом проблем современного искусства. Леонид Бажанов пошел в Ми-

нистерство культуры работать с какими-то общеполитическими программами. У меня был музей. А Андрей Ковалев стал ведущим критиком. До этого разделения функций мы довольно сильно спорили, даже враждовали: не могли решить, кто именно владеет душами своих «подопечных». Но постепенно между нами возникла взаимная симпатия. Хотя я совсем и не идеализирую то время и его атмосферу. И все это надо было подтверждать, а не мямлить: «Да нет, я еще этого не сделал, того не сделал». Это подтверждение, верификацию своих амбиций также диктовало само время. Ведь каждый из нас был к этой новой деятельности не готов или, по крайней мере, готов лишь частично.

Теперь, конечно, мы имеем совершенно иную ситуацию — произошла реконструкция «большого рассказа», которому все должны отдать должное как некоему согласованному мнению власти. В этом смысле перестройка в искусстве продлилась дольше, чем в политике. Но искусство оттепели тоже просуществовало дольше эпохи правления Никиты Хрущева. Он уже был снят, а работы, отсылающие к эстетике оттепели, продолжали появляться. В 90-е годы у нас была ситуация еще во многом перестроечная, но сейчас, в 2000-е, она резко изменилась.

Т.Дондурей. Насколько тот период сегодня осмыслен? Что, вам кажется, из самого главного упущено в рефлексии об этом времени и искусстве, если она вообще имеет место?

А.Ерофеев. Я думаю, что период перестройки не осмыслен совсем. Когда я использую термин «большой рассказ», целостное повествование нонконформистского художественного процесса, то имею в виду искусство с середины 50-х до начала 80-х годов. Именно этот период и был осмыслен. Начало 80-х ознаменовалось радикальными изменениями еще до перестройки. Пришли художники, которые отвергли свою прямую причастность к классическому нонконформизму и концептуализму 70-х годов. Поэтому стал распадаться и сам «рассказ». Люди, которые его писали, либо перестали в середине 80-х годов этим заниматься, либо перешли в искусство нового времени, но тогда разрушили в себе и предыдущий «рассказ». Это, кстати, очень хорошо видно по моей постоянной экспозиции в Третьяковке.

До начала 80-х все ясно или, по крайней мере, доступно. 80-е и 90-е годы уже не были описаны, осмыслены в едином ключе, остались в ситуации наскоро набросанных фрагментарных идей и схем. Поэтому искусство 80-х годов, искусство эпохи перестройки до сих пор остается загадкой — в отличие от концептуализма, который понятен и значительно более известен, мы знаем поименно даже всех художников второго, третьего ряда. А, например, Свена Гундлаха, действительно выдающегося художника 80-х, просто, можно сказать, гения этого времени, никто не помнит, не знает. Он жив, здоров, хотя и бросил заниматься искусством, стал дизайнером. Я, будучи в Третьяковке, все время подходил к этому периоду, правда, с определенной опаской. После больших выставок, таких, скажем, как та, что была посвящена концептуализму, мы должны были делать New Wave — как раз о 80-х годах. Встал вопрос: как мы будем с этим работать, как интерпретировать?

Работа по осмыслению искусства перестройки не проведена не только в моей команде — она не осуществлена вообще. Искусство этого времени остается за пределами музейных экспозиций в большинстве крупнейших музеев мира. Прежде всего, потому что художники в это время резко порвали с музейными формами медиатизации искусства, с установленными жанрами, форматами, типами произведений. Вместо картин и скульптур — граффити и комиксы, уличные акции, участие в музыкальных фестивалях, развернутость на языки и формы обмена визуальной информацией тех слоев, которые никогда не ходят в музей. Как все это собирать и показывать? Что, следует музею превращаться в документационный центр по увековечиванию всего того, что совершалось за пределами его стен? Во всем мире 80-е годы — это бунтарское искусство рассерженных тинэйджеров, не признающих авторитет и мудрость ни конформистов-дедов, ни нонконформистов-отцов. Эту не-

почтительность ко всему опыту утвержденного искусства XX века, к его вкусу и эстетическому выбору музеи пока не в состоянии переварить.

Т.Дондурей. Так что же с музейными коллекциями и выставками происходит в нынешней — критической — ситуации?

А.Ерофеев. Если сейчас — то есть, если быть совсем точным, с середины 2007 года — я делаю выставку соц-арта и выставляю группы «Синие носы» и «ПГ», то это означает, что я сделал свой выбор против существующей системы ценностей. Мой эстетический выбор трактуется как политическая позиция. Соц-арт — это форма искусства, которая не является обязательно «антипутинской», антироссийской. Соц-арт — это выяснение отношений с любым начальством в той ситуации, когда начальник не склонен к диалогу. Поэтому существует такое искусство не только у нас, но и на Западе, на Востоке — везде. Но в нынешней России, при сегодняшнем настрое умов властей предержащих подобное искусство неблаговидно, неблагонадежно. Оно воспринимается как вызов, как экстремизм, как недозволенная наглость. Причем не важно, когда произведение было сделано — сейчас или двадцать, тридцать лет назад. Если быть еще категоричнее, это искусство предают те люди, руководители музеев и прочих институций искусства, которые по своим функциям обязаны его защищать. И не стыдятся такого поведения.

С другой стороны, сегодня процветает безумная, фанатичная защита соцреализма. Те, кто радеет за построение эстетической вертикали, усматривают именно в нем национальную традицию антимодернизма, достояние местной культуры. В этом есть определенная логика, если воспринимать Россию не как часть международного культурного сообщества, а как независимый, изолированный остров. Ставка делается на сугубо локальные черты: например, диковинные владимирские школы, народные промыслы и т.п. — все, за что схватился сталинизм в 30-е годы. Путь-то уже накатан. А рельсы теоретического, структурного осмысления, которые помогли бы воспринимать искусство 80-х, 90-х, 2000-х годов, все еще не проложены. Решением этой задачи как раз и должна была бы заняться искусствоведческая наука вместе с музеями. Но она по-прежнему этого не делает. Чрезвычайно опасна эта ситуация и для рынка, и для всего художественного процесса в целом. Рейтингами же все не исчерпывается. А художники уже не в состоянии выстроить свою актуальность, поскольку она предполагает знание вчерашних приоритетов, а они отсутствуют. Правда, с подобным отсутствием рефлексии в обществе сталкивается сегодня и мировое искусство — это международная проблема, просто у нас она приобрела кричащий характер.

Т.Дондурей. Расскажите о вашей концепции «десоветизация искусства». Если б вам все-таки дали возможность сделать у нас музей современного искусства мирового уровня, по какому образцу западных музеев вы бы его организовали? И какие в нем были бы отличия?

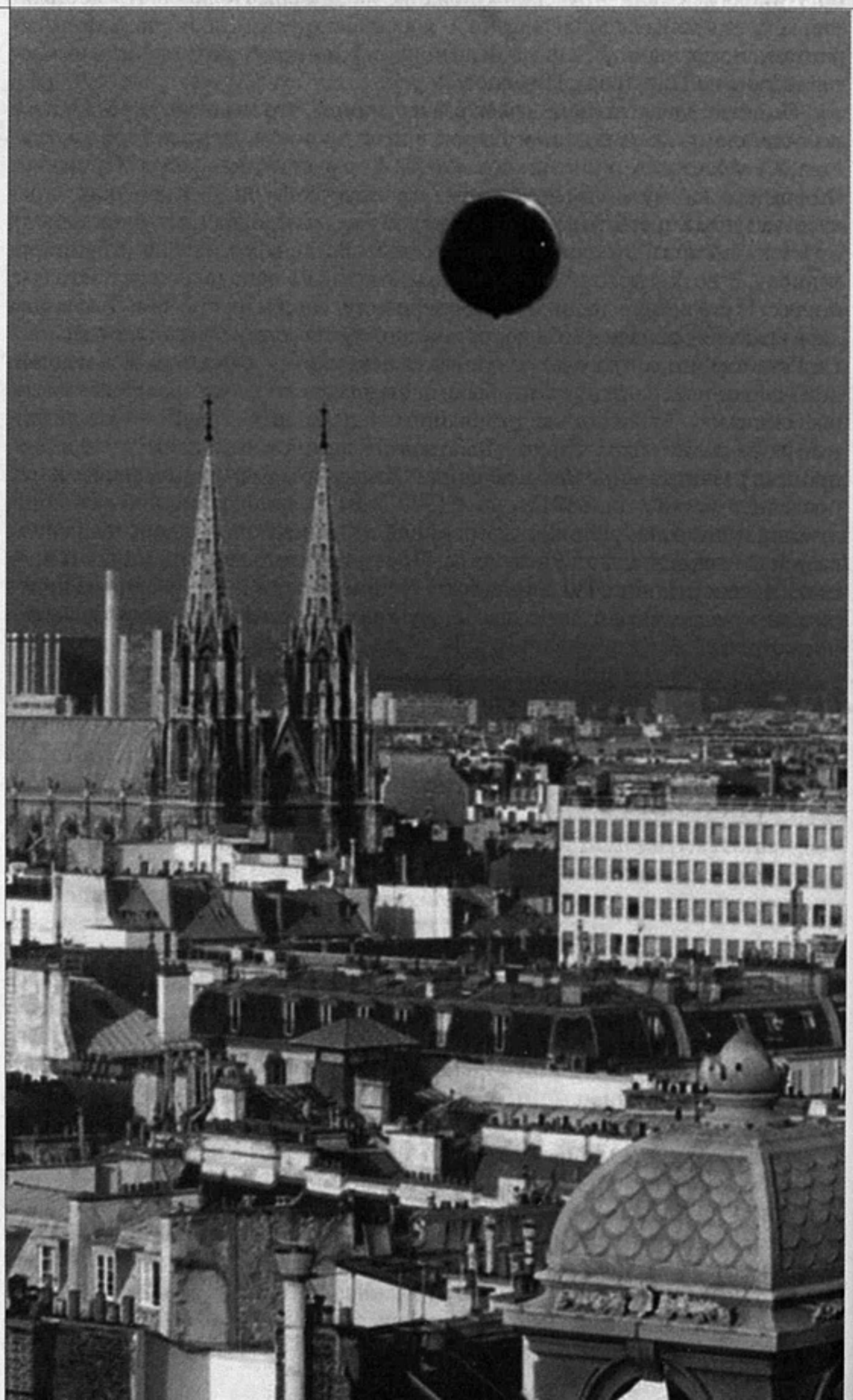
А.Ерофеев. Нам все время насаждается концепция особого пути. Например, в Испании существовал франкизм с конца 30-х вплоть до 80-х годов. По длительности этот период вполне сравним со сталинизмом, диктатом советской власти авторитарного толка. Если бы вы случайно попали во франкистскую Испанию, то наткнулись бы на до боли знакомые «сталинские» дома-комоды, бескрайние проспекты, прорубленные в самом центре старого Мадрида. Вас окружили бы знакомые картины, книги, фильмы. Я сам там был, видел в национальном музее стандартный набор доярок, сталеваров, агрономов и т.п. Не так давно я снова очутился в Мадриде: «Где же ваше франкистское искусство?» — спросил я музейных работников. А они в ответ: «Да не было у нас никакого франкистского искусства». «Как? Я сам его видел, помню, как здесь у вас висели крестьянские мотивы, псевдоромантические пейзажи, какие-то военные, милитаристские сюжеты, индустриализация, наконец». — «Нет-нет, извините, где-то это, наверное, есть, так ведь это же не искусство». Они провели настоящую дефранкизацию своего

искусства не только тем, что убрали служебное идеологизированное «рисование» в подвалы (убрали из постоянных экспозиций, сохранив для временных выставок), но прежде всего тем, что вспомнили настоящих своих художников этого времени — Пикассо, Миро, Дали. И вопреки всем финансовым выгодам вернули их работы в Испанию. Создали персональные музеи каждого из гениев испанского авангарда. Сделали практически невозможное — вернули «Гернику».

А у нас были Кандинский, Эль-Лисицкий, Шагал, Пуни, Певзнер и Габо, Николя де Сталь — русский художник, как и Серж Поляков. Представляете, какого класса люди, и все они — российские художники, ставшие эмигрантами по разным причинам. Ведь нонконформисты смотрели на этих мастеров, а не на Пластова с Пименовым.

Понятие «десоветизация» как раз и означает, что мы не делим искусство по «царствам», как в Древнем Египте или античности. Нет в истории искусства XX века таких понятий, как «эпоха Рузвельта» или «эпоха Черчилля». Во французских музеях вы не встретите залов искусства Виши, в немецких — искусства «эпохи третьего рейха». Так почему же мы продолжаем упорствовать в этом наименовании «советское искусство». Все профессионалы рубрицируют искусство XX века согласно художественным направлениям, методам, стилям. И сталинизм, нацизм или гитлеризм тут совсем ни при чем. Это не стили, а крайние проявления бюрократической художественной самодеятельности. Естественно, когда художникам заламывали руки, сажали их жен и детей, они воленс-ноленс вынуждены были соответствовать этому «советскому неоклассицизму». Были войны, революции, в отдельных странах — тоталитарные режимы, но параллельно существовал и автономный процесс — единый процесс развития мирового искусства XX века. Мы в нем занимаем не самое последнее место — и в 1910-е, и в 1920 годы, и в эпоху сталинизма, когда лучшие художники работали за границей в «парижской школе», и в период расцвета неофициального искусства. Показать их вместе — это и значит провести десоветизацию. Но вернуть все лучшие работы — лишь одна из приоритетных задач, важно еще создать такую ситуацию, чтобы люди жаждали их посмотреть.

Р Е П Е Р Т У А Р



«Полет красного шара», режиссер Хоу Сяосень

30-й Московский международный кинофестиваль вновь обнаружил и верность своим — национальным — интересам, и невозможность преодолеть как объективные, так и субъективные трудности, которые все годы сопровождают попытки собрать в Москве представительный конкурс. Правда, в этом году киноманы и профессионалы многое простили организаторам за две ретроспективы: «Азиатский экстрим», представивший фильмы Цай Минляна и Ли Каншэна, и программу из девяти фильмов великого американского режиссера, сценариста, актера Джона Кассаветеса. Знакомство с ними стало главным, а для многих — единственным событием фестиваля. В ближайших номерах мы вернемся к универсальному искусству американского классика, а в этом предлагаем вспомнить самые заметные картины прошедшего ММКФ.

ИННА КУШНАРЕВА

Малыш и Карлсон

Маленький белокурый мальчик со школьным ранцем за плечами крутится вокруг фонарного столба на шумной парижской улице: за столб зацепился большой красный воздушный шар. Ребенок пытается взобраться наверх, чтобы достать шарик. Шар, между тем, уже выпутался и меланхолически проследовал дальше по улице. Ребенок устремился за ним. Так начинаются известный детский фильм Альбера Ламориса «Красный шар» (1958) и фильм Хоу Сяосеня «Полет красного шара» (2007). Картина Хоу Сяосеня не является в буквальном смысле римейком, это, скорее, оммаж знаменитой короткометражке, снятый в рамках культурного проекта, организованного музеем Орсе. Режиссера ангажировал один из участников этого проекта Оливье Ассаяс, преданный поклонник Хоу и автор монографии о нем, изданной во Франции. Никаких жестких рамок установлено не было, единственным условием было появление Музея в одной из сцен

«Полет красного шара»
(Le voyage du ballon rouge)
Авторы сценария **Хоу Сяосень, Франсуа Марголен**
Режиссер **Хоу Сяосень**
Оператор **Ли Пиньбин**
В ролях: **Жюльетт Бинош, Симон Итеню, Фан Сун, Ипполит Жирардо, Анна Сигалевич и другие**
Margo Films, 3H Productions, Cinecinema, Le MusŒe d'Orsay, Les Films du Lendemain, Sofica Poste Image, SoficinŒma 3, Arte France CinŒma
Франция
2007

будущего фильма. Этот проект напоминает еще одну известную культурную инициативу недавнего времени — The New Crown Hope, фестиваль, формально посвященный годовщине со дня рождения Моцарта, но профинансировавший такие неожиданные в контексте европейской классики вещи, как минималистский шедевр Цай Минляна «Не хочу спать одна» или экзотическая Opera Jawa индонезийца Гарина Нугрохо.

Хоу Сяосень сам выбрал фильм Ламориса в качестве темы для своего европейского, точнее, парижского «дебюта». Парижский дебют с некоторых пор — это обязательный этап на пути пестуемых фестивалями азиатских режиссеров: «А сейчас который час?» Цай Минляна, «Идеальная пара» Набухиро Сувы, наконец, недавний фильм Хон Сан Су «Ночь и день». Готовясь снимать на чужой территории, Хоу читал парижские заметки звезды «Нью-йоркера» Адама Гопника, собранные в книге Paris to the Moon («Парижем на луну»). На съемочной площадке поддерживалась атмосфера свободной импровизации, в которой все могли участвовать на равных. Последнее обстоятельство особенно импонировало Жюльетт Бинош, уставшей от диктаторских замашек европейских режиссеров. Нащупывая рисунок роли, она предложила сыграть вариации на тему героини «Женщины под влиянием» Кассаветеса, на что Хоу с энтузиазмом согласился. Что же получилось из сочетаний столь разнородных элементов — product placement солидной культурной институции, короткого метра из 50-х, бравшего призы «за гуманизм», тревелога культового нью-йоркского журналиста и Жюльетт Бинош, загоревшейся сыграть в Джину Роулендс?

Культурный обмен

В фильме Хоу мальчик Симон, повстречавший на улице красный шар, живет с мамой (Жюльетт Бинош), работающей в кукольном театре, и няней-китаянкой Сун, приехавшей в Париж учиться в киношколе. Сюзанна (Бинош) увлекается китайской традицией кукольного театра, репетирует пьесу-стилизацию и организует мастер-класс известного китайского кукольника. Это не авангардный театр в строгом смысле слова, но и не детское развлечение. Если Сюзанна «берет взаймы» у китайцев их национальный театр, то Сун изучает изобретенный французами медиум — кино. Она снимает что-то вроде римейка или эссе на тему «Красного шара» Ламориса. Можно предположить, что она работает в той же неброской, нефорсированной, внимательной манере, что и сам Хоу Сяосень. В фильме происходит эквивалентный «культурный обмен». С одной стороны, театр, вырывающийся из мейнстрима путем прививки другой — экзотической — культурной традиции. С другой стороны — «азиатский» способ кинопроизводства, избегающий привычных для мейнстрима представлений о зрелищности и возвращающийся к истокам французской кинотрадиции, к кинематографу братьев Люмьер.

Хоу Сяосень относится к режиссерам, которым чужда театрализация. В «Трех временах» действие зачастую происходит в замкнутых пространствах, но благодаря движению камеры и непредсказуемому монтажу ощущение театральности не возникает даже в очень длинных планах-эпизодах. В «Полете красного шара» героиня привносит свой медиум в частную жизнь. В театре Сюзанна озвучивает куклы, но и дома она не перестает быть актрисой, по-прежнему пребывая «в образе». На фоне нейтрального стиля Хоу Сяосеня театральная игра Бинош проступает особенно ярко, из-за чего аудитория фильма разделилась на два лагеря — давних поклонников метода тайваньского режиссера и зрителей, которым в фильме нравится только игра Бинош.

Квартира Сюзанны — это сцена и для других персонажей — ее соседа Марка и его подружки, адвоката семьи Лоренцо, учительницы музыки, занимающейся с Симоном, рабочих, переносящих пианино из одной квартиры в другую, слепого настройщика... Театр растворен в пространстве французского до-

ма, что, видимо, следует провести по части этнографических наблюдений Хоу Сяосеня. У каждого эпизодического персонажа есть что-то вроде своего выходного «номера». Многие из этих номеров являются чистой импровизацией и вызваны случайным стечением обстоятельств. Например, эпизод с грузчиками, один из которых, после того как поднял громоздкий старинный инструмент по узкой и крутой лестнице, темпераментно рассказывает Сюзанне о своих профессиональных болячках и в результате получает весомые чаевые. Чаевые были настоящие, Бинош расплатилась собственными деньгами, в сценарии такого момента не было. За всем этим комическим балетом, вызывающим неожиданную ассоциацию с фильмами Иоселиани, наблюдает беспристрастная камера, вместе с Сун и Симоном занявшая место в партере — в проходной гостиной, между кухней и прихожей.

Что такое красный шар?

Фильм Хоу может показаться самодостаточным, состоявшимся и без пресловутого красного шара. Этот внеположный образ, буквально проплывающий через весь фильм, рискует вызвать раздражение у чуждого сантиментам зрителя. Небольшой фильм Альбера Ламориса, снятый в далеком 1958 году, сочетает в себе cinéma vérité (поскольку снимался на живой парижской улице, среди настоящих прохожих) и бессловесную пантомиму а-ля Жак Тати. В то же время вид ребенка, идущего по улице с красным шаром огромного размера, вызывает ассоциации с перформансами в духе Living Theater. Возможно, именно эту сцену цитирует Пазолини в своей новелле из сборника «Любовь и гнев», когда Нинетто Даволи, распахнув душу навстречу миру, бежит по улице с огромным бумажным цветком в руке. Конечно, в конце концов неодушевленный шар одушевляется и начинает вести себя самостоятельно. Почти как подобранное на улице домашнее животное, с которым не пускают ни в транспорт, ни в школу, ни в церковь (вслед за мальчиком шар залетает в собор, после чего их оттуда изгоняют). Шар даже получает половую принадлежность, оказываясь шаром-мальчиком при встрече с голубым шаром-девочкой. Но его ждет трагический финал на пустыре, где уличные хулиганы расстреляют его из рогаток. Шар долго умирает, клонясь к земле, один из мальчишек его добивает. В наше время все это могло бы составить сюжет для банальной анимации гуманистического толка.

Хоу в точности повторяет некоторые сцены из ленты Ламориса, но у тайваньского режиссера красный шар существует, во-первых, как культурная референция из студенческого фильма, который снимает Сун, а во-вторых, как фантазм маленького Симона. Если у Ламориса красный шар и его странно очеловеченное поведение были очевидны для всех, то у Хоу он — как Карлсон для Малыша: никто, кроме мальчика, его не видит. Для Симона эта галлюцинация — возможность хотя бы на время отстраниться от окружающей реальности. От истеричной, занятой только собой матери, от того факта, что семья распадается, от тоски по сестре, живущей в Брюсселе, и сбежавшему в Монреаль отцу.

В некотором роде Симон переживает двойное отчуждение. Кукольный театр его матери не адресован детям: забредя на репетицию, мальчик наблюдает за происходящим на сцене с рассеянным недоумением. Но и классическая детская история с красным шаром подвергается деконструкции. Снимая короткометражку по мотивам фильма Ламориса, Сун вскрывает прием, демонстрируя Симону, каким образом «оживляется» шарик. Когда Симон идет по улице, а за ним следует шар, технически он подвешен на что-то вроде удочки, которую несет человек, затянутый в зеленое трико наподобие Фантомаса. Костюм зеленый, поскольку именно этот цвет можно полностью стереть на этапе постпродакшн. Подлежащее стиранию тело «зеленого человека» соотносится со скрытым за кулисами телом кукольника-манипулятора. Красный шар — тоже кукла-марионетка: кукольный театр воспроизводится здесь

средствами кино. Все приемы обнажаются, и для Хоу, конечно, невозможен эйфорический финал фильма Ламориса.

В старой французской ленте мученическая смерть красного шара вызывает в Париже бунт воздушных шаров всех цветов и размеров, прилетающих утешить маленького героя, которого они, подхватив, возносят над городом. И наоборот: уже в начале фильма Хоу болтающийся над платформой красный шар будто бы и сам готов в суицидальном порыве спланировать под поезд, в финале же он взлетает над Парижем в полном одиночестве, без мальчика. Эйфория сменилась меланхолией.

Кроме того, красный шар — это формальный элемент, организующий, собирающий по-сяосеневски дисперсную материю фильма. Как отметил американский критик Майкл Сицински: «Хоу вбрасывает в суетливую толпу или вешает над линией горизонта подпрыгивающий и покачивающийся воздушный шар, круглое красное пятно, смещающее и оттеняющее тусклые краски повседневности. Воздушный шар — это внутренняя рамка, которая позволяет повседневности «всплыть», стать видимой как нечто достойное внимания или даже чудесное. Это как широкая красная полоса посередине холста Малевича».

Хоу Сяосень и европейские киноконвенции

Хоу смотрит на французскую жизнь с неизбежным о(т)странением, легким и не радикальным, но сдвигающим устоявшиеся киноконвенции. Только в ретроспекции зритель начинает понимать, что многие сцены из «Полета красного шара» были на самом деле моментами из фильма-в-фильме, который снимает Сун, хотя четко проведенной границы между ними нет. Границы здесь вообще «плавают». Не выделена и не сразу опознается в качестве флэшбэка сцена, когда Симон и его сестра Луиза бродят по Парижу, выбирают песни в музыкальном автомате. Из автомата звучит голос Азнавура. Его песня выходит за границы флэшбэка, поскольку звучит не за кадром, а в кадре и накладывается на следующий эпизод, из прошлого легко переходя в настоящее. То же самое происходит, когда лекция Сюзанны о китайском кукольном театре идет в перехлест с последующей сценой, покрывая ее существенный отрезок. Так растяжение традиционного звукового наплыва смягчает резкие переходы между эпизодами. Когда герои фильма оказываются на парижской улице, Хоу не заботится о том, чтобы прохожие делали вид, что они не замечают съемочную группу. То и дело люди мельком заглядывают в камеру или оборачиваются на актеров. Кинематографические условности не так важны, как установка на невмешательство в естественное течение жизни.

Нельзя не отметить любопытную коллизию между взглядом Хоу Сяосеня на быт парижан и его собственной киноэстетикой. Происходит столкновение двух хаосов. С одной стороны, хаос как беспорядок — как бытовая неустроенность и захламленность, царящие в квартире Сюзанны и в ее жизни. С другой — хаос как стихийность, заполняющая кадр так, что не сразу понятно, на что именно следует смотреть, где красная сюжетная нить, почему главные герои поворачиваются к камере спиной и т.п.

Взгляд Хоу Сяосеня располагается на уровне повседневных вещей, включен в них, находясь — в отличие от взгляда классического наблюдателя — внутри, а не вовне визуального поля. Возможно, этот взгляд и лишен широкого горизонта, но он и не нуждается в классической перспективе, отдаленной и отстраненной, поскольку погружен в мир и в хайдеггеровскую «заботу» о нем. Иногда даже в буквальную заботу. Съемки проходили в непринужденной атмосфере, когда без внешних контролирующих инстанций оператор сам устанавливает камеру, осветители — свет, тогда как режиссер в это время моет посуду в квартире продюсера, ставшей в фильме квартирой главной героини.

Кстати, если в картине и есть другой взгляд — панорамный, привилегированный, открывающий широкие горизонты, — то принадлежит он тому са-

мому красному воздушному шару. С другой стороны, сцена, когда он под музыку поднимается над городом, — это, возможно, единственный туристический «ляп» во всем фильме, счастливо избежавшем превращения в набор открыток, как это часто бывает с лентами о Париже, особенно снятыми иностранцами. На фоне парижской панорамы в заключительном кадре звучит легкомысленная, слишком эстрадная песенка в исполнении французской певицы Camille. Музыка, действительно, несколько выбивается из нейтральной стилистики фильма, но в оправдание можно отметить, что Camille известна звукоподражательной манерой пения, перекликающейся с той «озвучкой на все голоса», которой занимается у себя в театре Сюзанна.

«Полет красного шара»

Изменение режиссерской оптики закономерно влечет за собой изменение принципов повествования. Это не связано с авторским капризом. Рассеянный, децентрированный взгляд не может сочетаться с амбициями всезнающего рассказчика, находящегося в привилегированной позиции и последовательно излагающего события, все нити которых он держит в своих руках. Напротив, в «Полете красного шара» простейший бытовой сюжет складывается уже задним числом, некоторое время зритель чувствует себя потерянным внутри фильма, который не сходится, не собирается.

У Сюзанны есть еще одна квартира ниже этажом, которую она сдает другу семьи Марку. Тот, однако, злоупотребляет дружбой и доверием, то и дело вторгается к Сюзанне, чтобы попользоваться ее вещами, не убирает в квартире и несвоевременно вносит арендную плату. Дело доходит до того, что Сюзанна принимает меры для выселения неудобного жильца, тогда как тот упирается, заручается поддержкой отсутствующего отца семейства (мужа Сюзанны) и устраивает неприличный скандал на лестничной клетке. Но очевидно, что ни дочь Сюзанны, ни ее отец возвращаться в Париж не собираются, семья распалась.

Сюжет сдвинут на периферию фильма, фрагментирован и рассказан с точки зрения человека, который сидит в гостях в проходной комнате и наблюдает, как в квартире появляются, входят и выходят незнакомые люди, связанные между собой неясными ему отношениями, и никто ему ничего не объясняет. Из персонажей в таком же положении оказываются двое — няня-китаянка Сун, попавшая в чужую культуру, и мальчик Симон, в силу возраста не очень понимающий, что происходит у взрослых. Зритель вместе с героями вынужден то и дело задаваться вопросом, кто все эти люди, бегающие туда сюда с авоськами, из которых живописно торчит лук-порей? Что это за девушка, по-хозяйски уверенно проследовавшая на кухню? Ну, хорошо, она

хотя бы представляется подружкой Марка — правда, на тот момент еще неизвестно, кто такой сам Марк. А почему на полу раскиданы бумаги, из-за чего всхлипывает, спускаясь с антресоли, Сюзанна? Зачем заглянул ее друг-адвокат, ну не за тем же, чтобы научить китаянку печь креп? Сюзанна ничего не объясняет ни Сун, ни сыну. Не получая ответ на свои вопросы, зритель смиряется с невозможностью разобраться в хитросплетениях чужих отношений и вместе с Симоном и Сун возвращается к их неторопливым совместным занятиям — прогулкам, посиделкам в кафе, работе над фильмом о красном шаре... Сюжет затирается, как тело человека в зеленом комбинезоне.

Положение зрителя персонифицируется символичной фигурой слепого настройщика пианино. Сун встречает его во дворе, провожает в квартиру, подводит к инструменту, но нужно еще сообщить его марку, с чем у нее возникают некоторые затруднения. Зритель тоже в своем роде слепой настройщик, на ощупь ориентирующийся в сюжете и ожидающий, когда ему наконец дадут хоть какую-то надежную информацию.

Но что же product placement и музей Орсе? Самопровозглашенный ученик и товарищ Хоу Сяосеня Оливье Ассаяс в своей части проекта, фильме «Час лета», рассказал о семье наследников знаменитого художника-импрессиониста, ведущих дебаты о том, что делать с доставшимся им культурным наследием — хранить или все-таки продать. Ассаяс быстро дедраматизирует сюжет (не случайно он подчеркивает, что это его самый «тайваньский» и «сяосеневский» фильм), и наследство без лишних препирательств передается в дар музею Орсе. В «Полете красного шара» речь тоже идет о культурном наследии и его консервации, но наследии более эфемерном — кинематографе. Сун помогает Сюзанне архивировать — оцифровать и перевести в другой формат — старые пленки с домашним видео, на которых сняты отец Сюзанны, знаменитый кукольник, и маленькая Луиза. Изображение остается, но как быть с голосами? Только маленького Симона Сюзанна может обмануть своей озвучкой домашнего фильма, подражая голосам дедушки и сестры. Оцифрованное хоум-видео, переведенное из одного формата в другой, — это один и тот же фильм или нет? Что в данном случае считать за сохраненный исторический документ — «материальный остаток» или некоторую сущность?

Фильм — оммаж «Красному шару» Ламориса, который снимают Хоу и его героиня Сун, — это способ сохранения модели, настроения, уловимого в воздухе, фиксация рассеянных по городу деталей, из которых может быть собрано искомое произведение. Картины и художественные объекты можно с чистой совестью отдать в музей, но для сохранения фильма требуется снять другой — не покадровый римейк, но импровизацию на заданную тему.

Музей Орсе в «Полете красного шара» все-таки появляется. Симон отправляется туда со школьной экскурсией. Их, совсем маленьких детей, учат аналитически прочитывать картину. Интересуются, где расположена точка, с которой написано полотно. Спрашивают, заметили ли они, что в разбираемой картине «Красный шар» таких точек две: в первом случае художник рисовал, сидя на дереве, во втором — он находился вместе с группой людей на заднем плане. Совмещение нескольких точек зрения, неожиданная множественность перспектив, которые открываются в далекой от авангардизма картине второстепенного художника, как нельзя лучше перекликаются с сяосеневским принципом рассеянности и децентрированности изображения. В итоге «заказной» эпизод в музее Орсе акцентирует рефлексивность фильма, в котором внешне случайные и импровизационные элементы резонируют один с другим, приобщая зрителя к вдумчивому чтению видимого, «подвешивая» автоматизм восприятия как будто простых и прозрачных вещей. Хотя, в конце концов, на то он и «рассеянный» киновзгляд, чтобы зритель вместе с Симоном вскоре отвлекся от потока интерпретаций и следовал за большим красным пятном, которое воздушные потоки возносят над парижской линией горизонта.

АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ

Сад-фантом, или Чехов снова с нами

Сегодня, когда апологеты российской «новой драмы» решительно сталкивают своего зачинателя с парохода современности, а телевидение тиражирует сериалами романы Достоевского, подтягивая их кровавые сюжеты к «Улицам разбитых фонарей», Сергей Овчаров предпринял рискованную акцию — поставил в кино пьесу Чехова «Вишневый сад». И не вариацию какую-то, не палимпсест или ребус, а натуральную экранизацию с узнаваемыми героями в костюмах, соответствующих эпохе, ненавязчиво, с культурной традицией, как будто начисто забытой сегодняшним экранным производством. Режиссер каким-то чудесным образом выбрал среди современных актрис женщин, которые, как в мечтах героини из другой чеховской пьесы, действительно вызывают чувства, полные изящного благородства, что нынче не в моде, но всегда в цене. Мужчины же в его фильме смешны, нелепы, и философия их не столько мрачна, сколько грубо наивна: Ницше вкупе с Боклем — доморощенная смесь иммортализма и вульгарного позитивизма. Смех смехом, но именно эти доктрины определили многие события мировой истории в XX веке. Режиссер выбрал из текстов тогдашних «властителей умов» постулаты, ныне воспринимаемые как абсурдные, и дал им достойного глашатая — Епиходова в фарсовом исполнении Е.Баранова. Фразами типа «Зло восторжествует» или «Человека определяют климат, ландшафт, пища и почва» напичкана бытовая речь этой приказчицкой версии «сверхчеловека».

Овчаров сделал попытку охватить все разнообразие жанров, на которых замешана чеховская драматургия, — от водевиля и фарса до психологической драмы. Оказыва-

«Сад»
По мотивам комедии А.П.Чехова «Вишневый сад»
Автор сценария, режиссер **Сергей Овчаров**
Оператор **Иван Багаев**
Художник **Дмитрий Малич-Коньков, при участии Сергея Овчарова**
Композитор **Андрей Сигле**
Звукорежиссер **Михаил Николаев**
В ролях: **Анна Астраханцева-Вартаньян, Роман Агеев, Игорь Ясулович, Светлана Щедрина, Андрей Феськов, Евгений Баранов, Дмитрий Поднозов, Ольга Онищенко, Оксана Скачкова**
Proline-film
Россия
2008

ется, этот синтетический сплав плодотворен. Вся картина пронизана пародийной атмосферой, Овчаров чувствует себя в ней как рыба в воде. Склонность к заострению и преувеличению, известная по прежним его фильмам — «Небывальщина», «Барабаниада», «Оно», — здесь смыкается с чеховской спрятанной в насмешке тоской. Режиссер следует автору в выборе жанра: он ставит комедию, подчеркивает в ней эксцентриаду, но в какой-то момент заставляет зрителей переживать состояние героев и вглядываться в них с неожиданной для комических ситуаций серьезностью. Овчаров увидел абсурдный комизм и отнюдь не исключительность в самой ситуации, когда с торгов идет имение, а хозяева на это реагируют, как на дурной климат, вполне епиходовски, — только лишь «не могут одобрить». Пошлость житейских расчетов для них ничто, мечта о прошлом — всё. Они не желают меняться в давно изменившемся мире. В этом их нелепость и маргинальное очарование.

Новые деловые люди прибирают к рукам дворянские родовые пенаты, а старую обслугу вышвыривают за непригодность к службе. Чехов первый провидчески показал, что дискриминация в распадающемся обществе не зависит ни от сословия, ни от чина. Во всех его пьесах есть этот мотив: отслужившие люди никому не нужны, точно это не души, а износившиеся бесполезные вещи — от действительного статского советника помещика Сорина, которым помыкает его же управляющий, до обломка крепостничества Фирса, отождествляющего «волю» с «бедой». Отечественное самосознание, или, как теперь говорят, менталитет, не допускает недовольства правилами жизни и принимает необходимость профилактических наказаний. Овчаров вводит гротескные сцены почти интимных ритуалов: Фирс дрожащими руками подносит Гаеву горшок в знак того, что пора готовиться ко сну, в другой сцене побивает себя при барине палкой, которую тот либерально отшвыривает.

Фирс сыгран Игорем Ясуловичем ярко гротескно и хореографически изощренно. Эксцентрический балет его роли начинается и кончается мертвой неподвижностью: в первых кадрах голые ступни распростертого на одре тела — почти смерть. Но без него дом не стоит. Он вездесущ. Гальванизированные движения, всклокоченная голова и обвисшая старая ливрея явно из XVIII века, когда все было, как должно: мужики при господах, господа при мужиках. Тревожная раздерганность пластики — знак бесполезной уже воли к подчинению. Он, по-собачьи лая, набрасывается на чужих. Это символическая фигура распада. «Владение чужими душами развратило вас» — этот тезис Пети Трофимова Овчаров показывает как общий порок господ и слуг. В фильме есть сцена, где Фирс распекает затрапезных мужиков, не выражающих восторга от Вариного гороха. А Раневская, уезжая навсегда, просит именно у этих бессловесных существ прощения, что не смогла ничего предотвратить. Дом, как последнее пристанище, погребает Фирса — своего домового.

«Кончилась жизнь в этом доме» — тоже постоянный чеховский мотив.

«Группа лиц без центра» — так в начале XX века определял Мейерхольд структуру чеховской драмы — обретает странно знакомые собирательные черты никуда не ушедшего времени, точно фотографии в старинном альбоме вновь обрели свежесть красок и внятность голосов.

Мизансцены часто статичны, как в фотоателье: вот на диване сидит барыня в окружении домашних, или в проемах двух окон разместились все участники действия и смотрят — прямо на зрителя — в сад. Режиссер создает замкнутое пространство дома, сада, мироздания — подчеркивает театральную условность приема. Когда кинематограф переносил действие чеховских пьес на природу, на пленэр, это всегда приводило к фальши, к чужеродности стиля, как если бы тонкий росчерк пера повторили пастозным наложением краски. Их камерность предполагает оттенки отношений, допускает варианты тонов, но противится реальному антуражу. Сам Чехов иронизировал над жизнеподобием деталей в постановках своих пьес Станиславским, а уж под-

робности быта раннего МХТ все же никак не натуралистичнее кинематографических фактуры и «натуры».

Овчаров снимает в павильоне, он создает модель натуры — не сад, а мечту о саде, что цветет вечно, не подчиняясь каверзам климата или человеческого равнодушия. Это не вишни цветут, а какие-то невиданные в наших широтах цветы, от которых никто не ждет плодов. Тем более что никто не знает, что с этими плодами делать: секрет утерян. Звездное небо «в алмазах», цветущие белым непорочным цветом деревья вокруг дороги к дому — лишь символ жизни, как и лаконичные детали обстановки, в которых нет и следа маньеристского ретро. Но есть в фильме, пародирующем немую комическую ленту, быстрое мелькание — не кадров, но движений внутри кадра, и еще поясняющие титры в виньеточном обрамлении и фарсовые гэги. Так, Епиходов, наливая чаю из самовара, затыкает пальцем уключину вырванного крана, палец, конечно, застревает, он так и переругивается с Варей, обжигаясь кипятком.

Эксцентрические проявления даны и серьезным персонажам. Лопахин (Роман Агеев) может заблеять козлом или захрюкать, как свинья, пугая обитателей дома. Он вообще похож на рождественского ряженого с бычьей головой — впустили в дом чертовщину да так и не сумели выгнать. В Гаеве (Дмитрий Поднозов) инфантильность граничит со слабоумием — отсюда и хлопоты Фирса, и строгие окрики сестры, и насмешки домочадцев: лощеная форма, манерные жесты, пустые фразы, привычка подражать то ли своему отцу, то ли... артисту Станиславскому в роли Гаева. Впрочем, он может с удовольствием повторить и лакейское «мо»: «невежество» — пока сестра не одернет. Его речь к «многоуважаемому шкафу» превращена в розыгрыш Шарлотты (Ольга Онищенко), подкупленной Лопахиным. Книжный шкаф, одушевленный чревовещанием и выдвигающимися, словно по наитию, ящиками, уловкой профессиональной трюкачки превращен в имитационную машину, в жест без цели, в изощренную пустоту — в язвительный механический портрет Гаева.

Из тонкой вязи лирики и сатиры состоит роль Раневской, которую играет Анна Астраханцева-Вартаньян — главная актерская удача фильма. Ее выход, точнее, вход в дом обставлен по-королевски. Сойдя из почти игрушечного экипажа, поддерживаемая всеми, она поднимается по ступеням в дом, где все ее ждет и где ее давно уже нет. Залетная птица, блуждающая душа и все же центр этого мира. Вместе с нею в фильм входит голос старого романса «Мы вышли в сад», голос Н.Обуховой с граммофонной пластинки. Томление, нежность, прорывающееся рыдание — мотив романса развивается как основная симфоническая тема в музыке Андрея Сигле. Утонченная эмоциональность и гармония старинного жанра определяют художественный код всего фильма и образ его протагонистки.

У этой Раневской с «Парижем», то есть с любовью, никогда не было покончено. «Недотепа» Петя (Андрей Феськов), которого она целует, соблазняя, в смятении бежит и падает с лестницы, но он у нее на привязи и увлечен ею явно больше, чем юной Аней (Светлана Щедрина). К ней тянется и Лопахин, но для нее он слишком брутален. Чувственная эгоистическая жажда влечет ее от всех забот, так что известие о продаже имения она встречает даже с радостным облегчением. В легких переходах от слез к умиротворению столько же женственного, сколько и детского. Вертушка, которую она возит с собой, наверное, игрушка погибшего сына — памятка вины и боли — трепещет на окошке в сад. Режиссер дал своей героине чуткую совесть — главное ее достоинство, наследство культурной традиции, в которой она воспитана. Далеко не всем это наследство по плечу. Вот Гаеву не досталось ничего, кроме «многоуважаемого шкафа».

Лучшие сцены в фильме те, где на лицах героев отражается смена чувств. Крупные планы у Овчарова тонко поставлены и мастерски сняты. У Раневской это сцена, когда в фокусе Шарлотты она видит намек на свою ситуацию. Продается плед, за которым спрятаны Аня и Варя, ее девочки, брошенные на

произвол судьбы, выходит, в придачу к проданному. Крупный план открывает душевное движение — улыбка сползает с лица героини и на него ложится тень боли. Последнее объяснение Вари и Лопахина тоже построено как игра лиц. Движение навстречу друг другу — потому что нельзя не ответить сияющим надеждой глазам этой Вари (Оксана Скачкова), но ожидаемого слова, которое все разрешит, не последовало. Произнесены лишь любезные, ничего не значащие слова. Варя отшатывается от них, как от удара. И насмешливое отчуждение появляется в глазах Лопахина, которого забавляет эта игра кошки с мышью.

Режиссер разрабатывает перипетии смысла в нюансах актерской игры. Это к тому же нюансы разных жанров, что создает особую остроту и непредсказуемость контактов. Герои разговаривают друг с другом, но обращаются к самим себе. Так, Гаев расцветает при словах сестры «Дорогой мой!». Но, оказывается, Раневская обращается не к нему, а к саду, что виден в окне за его спиной. В 60-е годы чеховских героев связывали с модной теорией некоммуникабельности, зафиксировавшей разобщение людей в современном мире. Овчаров показывает даже слишком активное взаимодействие людей, жаждущих взаимного сочувствия, ищущих спасения друг в друге. Беда в том, что спасти каждый хочет только себя, поэтому гибель приснившегося сада, объединяющей мечты есть предвестие общей катастрофы. «Вся Россия — наш сад» — говорит недоучившийся студент Петя Трофимов. Но взращивать этот сад будет некому.

СЕРГЕЙ ОВЧАРОВ:

«Я готов ставить чеховский «Вишневый сад» еще и еще...»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ

Александра Тучинская. Вы много лет не снимали, занимались сценарной работой, педагогикой. И вот закончен «Сад» по комедии Чехова — вы жанр подчеркнули уже в титрах фильма. Обычно режиссеров, берущихся ставить знаменитую пьесу, за которой закреплен груз исторической традиции, спрашивают: «Зачем ставите? Что вам хочется в ней открыть сегодня?» Приходилось ли вам на такие вопросы отвечать?

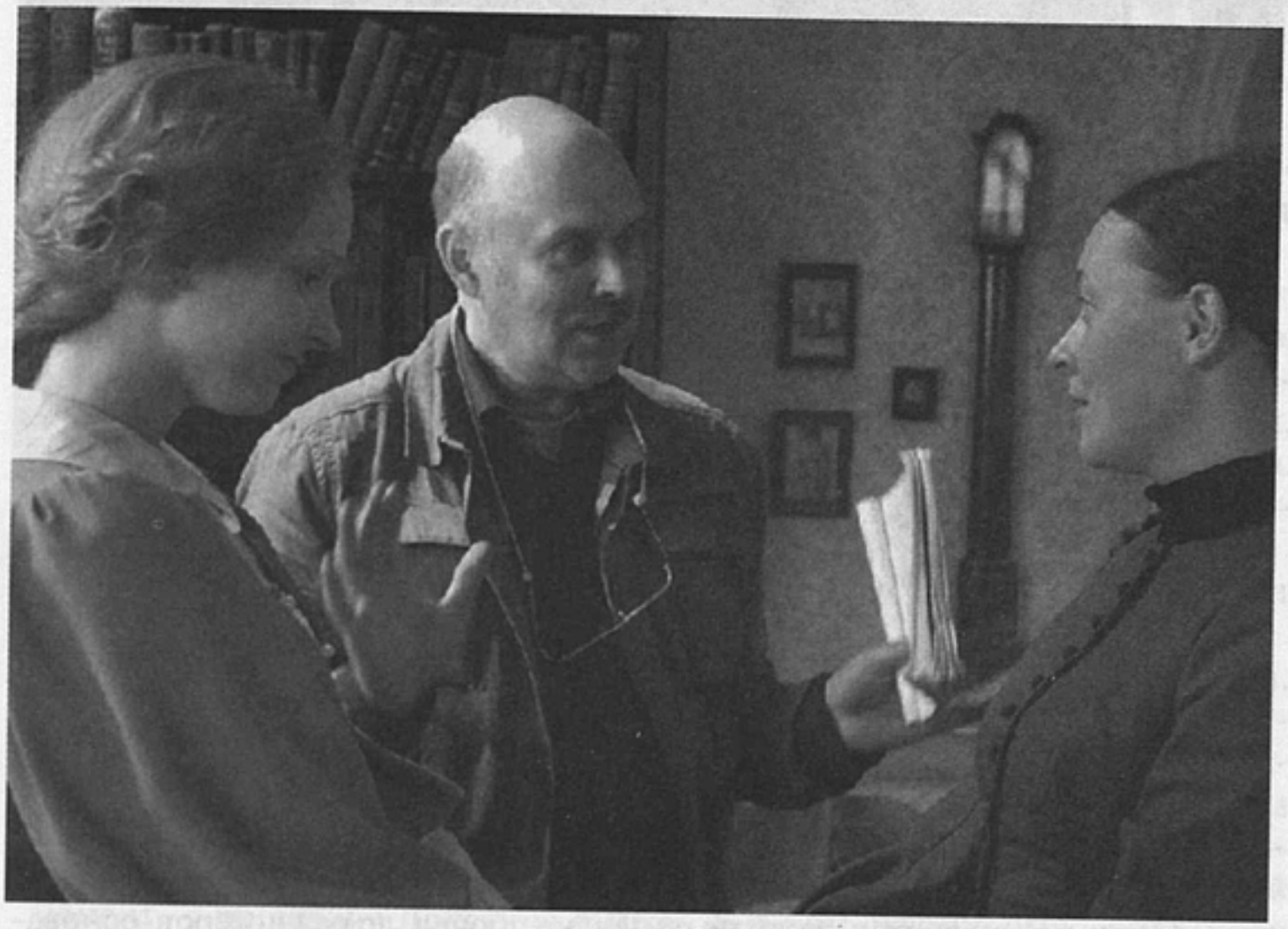
Сергей Овчаров. Один человек меня спросил: «Какая у вас трактовка?» Я ему: «А вы пьесу читали?» Он мне с достоинством: «Нет». Зачем ему нужна моя трактовка в таком случае?

А.Тучинская. Вероятно, чтобы определить ваши художественные ориентиры.

С.Овчаров. В «Саде» я ни на кого не ориентировался, хотя ко всем предшественникам отношусь с пиететом. Мне не нравится только то, что скучно. Прекрасно, что в Чехове все находят свое. Когда начались съемки нашего фильма, кто-то написал: «Овчаров и Чехов — вещи несовместные». Как раз все с точностью до наоборот: он из Таганрога, и я из тех мест, он из простых людей — и я, он своим трудом всего добился в искусстве, и я к этому стремлюсь, он прошел жизнь снизу доверху — у меня такой же опыт. Только что я в гноилище человеческого существа не погружался, как он, который в силу про-

фессии не только сострадал, но и врачевал. А почему меня припаяли к жанру «лубок», я уж и вовсе не понимаю: лубок не жанр, а тиражируемая поделка, придуманная художниками для заработка и отданная на откуп рынку. Я же снимал разные фильмы. «Небывальщина» — один жанр, «Барабаниада» — другой. «Оно» — третий, «Левша» — четвертый.

А.Тучинская. Ваши фильмы связывают с гротеском, вырастающим из фольклора, со стихией народного юмора, выраженной в острой игровой форме. Эту нишу за те годы, что вы не снимали кино, так никто и не занял. Вероят-



Сергей Овчаров на съемках фильма «Сад»

но, отсюда простое несовмещение вашего имени со штампом восприятия, привязанным к «интеллигентному» Чехову. Но выходит, что Чехов — ваш автор?

С.Овчаров. Я давно сформулировал для себя принципы, которые хотел бы осуществить в кино, и искал произведение, в котором бы они были возможны. И вдруг меня как будто озарило: много лет я смотрел на книгу, что стояла в моем шкафу и которую читал не раз. Я взял ее, она открылась на «Вишневом саде». Мы с продюсером отложили фильм, которым занимались, и начали «Сад». Я десятилетиями ходил вокруг, мимо, а решилось все в одну секунду. Видимо, эта пьеса ждала, когда я своим опытом страданий дорасту до ее понимания. Мне прежде нравился Чехов-рассказчик, Чехов-реалист. А «Вишневый сад» — произведение не реалистическое. Там ведь и говорят почти стихами, почти поют.

Чехов-художник и Чехов-гражданин для меня единый образ национального гения. Его творчество поддержано его общественной деятельностью не на словах, а на деле. Он считал себя лекарем не в переносном, а в самом прямом смысле, отсюда неприемлемость для него осуждения человека, что бы ни случилось. Ни в прозе, ни в драме я не вижу у него никогда примитивно осуждающего жеста.

А.Тучинская. Между тем его герои, особенно драматические, в советском литературоведении известных годов такому осуждению подвергались...

С.Овчаров. Они осуждались и современниками Чехова — вкупе с автором. Возьмите критику тех лет, выпущенную недавно огромным фолиантом. Чехова называли безграмотным, пошлым очернителем жизни, вообще не знающим русский язык. Даже если он прочел только часть этой брани, под каким же прессом он жил! Неудивительно, что он умер так рано. А провал пьес, а непонимание их театрами, даже таким новаторским, как МХТ, где во

время чествования Чехова в последние месяцы его жизни прервали спектакль «Вишневый сад» — последнее его детище — и стали славословить автора... Превратили в «многоуважаемый шкаф» — так он сам сказал. Это трагическая жизнь, страшно одинокая, хотя его окружали толпы выдающихся людей — литераторов, актеров, театральных деятелей. Летом они наезжали в Ялту, а зимой он оставался совершенно один, и это был его ужас. А послед-

«Сад»

нюю пьесу, как он считал, театр не понял, не прочел, до режиссеров-основателей ему было не достучаться.

Я стремился сделать то, чего не выполнил театр при жизни Чехова. Изучал письма, воспоминания людей, ему близких, чтобы понять, чего он хотел. Сделав разноформатные (четыре, три, два часа) варианты фильма, мы остановились на полуторачасовой версии, чтобы фильм дошел до аудитории кинотеатров. Мы не упрощали, но стремились к наибольшей эмоциональности. Для меня комплиментом было мнение одного австралийского кинодеятеля на фестивале, что это вполне коммерческая картина. Я вообще считаю неправильной тенденцию делать из Чехова элитарного писателя для интеллектуалов. Его дед был крепостной, отец лавочник, сам он получил дворянство за свое творчество, добился признания своей кровью. По-моему, для Чехова, пронизавшего все русское общество снизу доверху, причисление к интеллектуалам просто оскорбительно. Его интеллект был его практическим инструментом, а не социальной привилегией.

А.Тучинская. Отсюда и выбранный вами жанр комедии как ключ к «Вишневому саду»?

С.Овчаров. Уже давно сложился стереотип со времен МХТ, что комическим ключом пьесу не открыть. А ведь у Чехова написано на обложке — комедия. Чехов написал, по его выражению, водевиль, почти фарс. В пьесе есть элементы фарса, комедии палочных ударов и падений: Варя бьет Лопахина кием, Петя падает с лестницы. Чехов просил, чтобы его не рядили «в одежды плакальщицы». Но сама история, описанная в пьесе, типична для того времени. Шли с торгов не только имения аристократов, но и мелкопоместных дворян и вообще не дворян. Ситуация, когда имущество переводили не себя доверенные люди бывших владельцев, весьма характерна: она случилась и в чеховской семье, и с его близкими знакомыми. В произведениях Чехова описаны, как пра-

вило, реальные ситуации. На каждого героя «Вишневого сада» приходится несколько прототипов. Этот художник жизни меньше всего придумщик.

«Вишневый сад» стоит отдельно в его необычном творчестве. Это какое-то провидческое произведение, созданное тогда, когда кино еще не было искусством, а театр современный его не удовлетворял: ни рутинно-академический, ни натуралистический по методу раннего МХТ. Может быть, он создал основу для кино будущего. Это не киносценарий, а что-то на грани с телевидением, тот вид искусства, который появится после телевидения. Не занимаясь политикой, не очень понимая современные революционные брожения, он дал и предвидение хода русской жизни. Я вложил в уста профана Епиходова, намекающего на свою начитанность, цитаты из книг, произведших тогда «революцию в умах», книг Ницше и Бокля. Материалистические постулаты последнего очень смешны, как будто их написал Антоша Чехонте: «Историю движет не Бог, а пища, почва, ландшафт» — сегодня читать это и страшно, и смешно.

И Епиходов, и Петя Трофимов — очевидные фигуры будущей революции: Петя — ее романтик, которого застрелит в подвалах хоть и тот же Епиходов. Бессмысленный, никчемный человек, доказывающий свои претензии на существование в отторгающем его обществе, заряжен отрицательной энергией, от него будет не двадцать два несчастья, а двадцать два миллиона несчастий. Лопахин ведь оставляет Епиходова вырубать сад... Ему понравится разрушить сад, потом дом, потом губернию.

А.Тучинская. Он ведь еще и влюблен безответно, а это тоже стимулирует агрессию.

С.Овчаров. Речь ведь идет, прежде всего, о безответной любви Бога к людям, Бога, давшего людям все, что они имеют. А люди безответно любят друг друга, потому что хотят взять себе в пару того, кто лучше их самих: кто покрасивее, побогаче, повыше. Если бы все было иначе: Лопахин, скажем, взял бы в жены Варю — все бы можно было сохранить, сюда бы приезжали, все вращалось бы вокруг имения. Поэтому для меня последний кульминационный момент — прощание Лопахина и Вари. Если бы сказано было одно слово между ними — сохранились бы сад, дом, страна. Чеховские герои говорят об одном, подразумеваются же совсем иные вещи. Все дано в подтексте.

А.Тучинская. Станиславский ведь и ввел понятие подтекста в связи с чеховской драмой.

С.Овчаров. Станиславский не раскрыл чеховский подтекст — у него свой подтекст: бедная Раневская, бедный Станиславский. Куда мы все пойдем? А куда пойдут все эти подневольные люди, которых кормят горохом, — остается за пределами барских забот. А не будь они такими, какие есть, все могло бы пойти по-другому.

Чехов не обвиняет, но констатирует: Раневская, бросившая дочь ради любовника, готовая отдать ее совсем не благополучному Пете, — кукушка. Эта обаятельная, прекрасная, утонченная, щедрая женщина забирает деньги, не ей предназначенные, собственно, деньги дочери. Аня — сильная натура, из таких, как она, вырастали женщины-комиссары. Вроде Ларисы Рейснер.

Чехов создал конфликт не между персонажами, но внутри каждого персонажа, создав новый тип драматизма. В каждом герое есть и низменное, и высокое. Я хотел показать развитие и изменение в каждом персонаже — это в кино залог зрительского внимания и интереса. Меняется по ходу действия и сама форма фильма: чаплинская эксцентрика, почти бурлеск, фарсовая комедия, снятая как в старину в павильоне, постепенно перерастает в современный психологический кинематограф. Это принцип. Я хотел, чтобы ощущался искусственный сад. Таких вишневых садов-поместий в России не было. Об этом говорили еще современники. Это чеховская мистификация. Вишневые деревья на Украине сажали только «фермеры». Для нас уже не важно, вишни это или другие деревья. Поэтому в названии осталось только слово «Сад». Фильм о нас. Люди, о которых писал Чехов, при том что они поступают жестко, цинично,

дурно, все же остаются трепетными, чувственными, взволнованными, одухотворенными. Они все еще являются возвышенным образцом для сегодняшнего прагматичного и нацеленного на извлечение прибыли человеческого сообщества.

А.Тучинская. Вы вкладывали современный смысл в такую сложную и подчеркнуто изощренную форму. Не боялись озадачить зрителя?

С.Овчаров. Я этого хотел. Мы делали простой фильм, в который хотели заложить глубокие смыслы. Каждый будет прочитывать свое.

А.Тучинская. По какому принципу вы выбирали актеров?

С.Овчаров. Актеры, которых я выбирал, обычные современные люди, но я стремился найти в них чеховский заряд. Из-под напластований заскорузлой актуальности ощутить гибкую душу. В процессе работы у меня были разные трактовки персонажей с разными актерами, и это были разные прочтения пьесы.

Мне жаль, что актеры, которые не смогли сниматься по разным причинам в этой картине, не дали открыть еще какую-то трактовку. Многие персонажи в фильме характеризуются пластическим рисунком: все строится на пластике жестов. Почти как в танце — это дань театральной природе пьесы.

Я снимал питерских актеров, кроме московского артиста Игоря Ясуловича, играющего Фирса. В фильме его роль определяющая: в четырех сериях версии «Сада» он везде действует параллельно со всеми, в сущности, он едва ли не главный персонаж. Бурчит, что-то лопочет, его не замечают, но он присутствует постоянно. Эта версия гораздо полнее говорит о моей концепции. Есть несколько версий фильма, но до конца из-за финансовых причин доведена только одна, самая короткая. Четырехчастная картина содержит больше комических сцен и очень соответствует формату сериала — короткие части легко смотреть современному зрителю с его клиповым сознанием. В полной версии есть некоторые сцены, которых нет у Чехова: например, Епиходов в чулане разговаривает со скрипучими своими сапогами, с которыми он борется. Словом, есть трагифарсовые решения. Для меня четырех-, трех- и двухчасовые варианты фильма — это замечательный профессиональный опыт, результат которого, скорее всего, никто никогда не увидит. Как не покажу я никому и спектакль, который снимался на видеопленку во время проб с актерами: без всяких декораций, закрывшись от всех, мы снимали версии персонажей. Это был интимный процесс погружения в материал, своеобразная лаборатория, которой не хочется делиться.

А.Тучинская. Ваш продюсер Андрей Сигле, поддерживающий авторский кинематограф, известный композитор. Он написал музыку к вашему фильму...

С.Овчаров. Да. И написал очень вдохновенную, запоминающуюся музыку. Контрапунктную и полифоничную. В фильме есть одна музыкальная тема — старинный романс «Мы вышли в сад» в исполнении Обуховой. Звучит архивная запись — голос из прошлого. В комедийно-эксцентрическом начале фильма романсовый мотив поначалу воспринимается как граммофонный аккомпанемент старому кино. Но постепенно он становится лирическим рефреном. Для меня ключевыми были слова: «И дивной нежностью душа была полна». Души людей раскрылись навстречу природе, этой ночи, друг другу. В романсе выражена сверхзадача всего фильма: голос оттуда, из другого мира, запечатленный, воспроизведенный на допотопном граммофоне, обращен нашему несентиментальному настоящему. Прежде не стеснялись высокие чувства перекладывать на слова бытового романса.

А.Тучинская. Изобразительное решение тоже соответствовало такой задаче?

С.Овчаров. Фильм этот нужно смотреть на большом экране. Я снимал просто, даже фронтально, чтобы следили не за изысками изображения, а за сутью. Мне нужно было, чтобы следили не за перемещениями героев в пространстве, а за движением их душ.

Счастье кино — это большой экран и большая аудитория. Это телескоп, направленный в душу. Пока не произошла техническая революция, пока электронный экран не воцарился — а он будет, скорее всего, небольшим — нужно смотреть кино на большом экране. А это требует высокого качества копии, чего я все время добиваюсь. Изображение, к которому я стремился, должно быть прозрачным, не жестким. «Верный тон», как говорил Чехов, которого я добивался с каждым актером, нужен и в изобразительном решении.

А.Тучинская. Ставить сегодня пьесу Чехова в ситуации всеобщего, мягко говоря, опрощения — то ли вызов, то ли подвиг.

С.Овчаров. Наверное, и то, и другое. На одном телеканале, куда продюсер предложил четыре серии, так и сказали: кто будет так долго смотреть пьесу, в которой ничего особенного не происходит? Скучно. Уже самое намерение вызвало поток злословия. Но мне это было совершенно безразлично: я ставил фильм не для самовыражения, не для того, чтобы что-то доказать кому-то. Я уже пожил, уже мне приоткрылась «бездна звезд полна». Я нырнул в эту бездну. Это был не фильм, а подарок жизни. И боюсь, что скоро кончится эта эйфория.

А.Тучинская. Если будут деньги, вы доделаете весь четырехсерийный вариант?

С.Овчаров. Нужно заново писать музыку, заново делать актерское озвучание. Нужны деньги, которые никто не хочет тратить без отдачи.

А.Тучинская. Традиционный вопрос: что собираетесь делать дальше?

С.Овчаров. Есть, конечно, конкретные планы, но боюсь и говорить о них, чтобы не сглазить. У меня всегда было много планов. Есть сценарии, неосуществленные замыслы. Иногда озорные, даже экстремальные, которые многих отпугивают. Например, была идея сериала-пародии, вбирающего в себя все сериалы, иронизируя над всем «мыльным» миром. Причем с парадоксальными финалами, где в кровавой драме не проливалось бы не только ни капли крови, но и клюквенного сока, где трагедия оборачивалась бы комедией, детектив — любовной драмой. Каждый фильм начинался бы об одном, а завершался о другом. Сериал задуман был так, чтобы его хотелось пересматривать для окончательного понимания, такая серия обманок. Диалоги были написаны, как в «Кавказской пленнице», — афоризмами. Зритель постоянно был бы уверен, что он умнее авторов, а затем его вдруг поворачивали бы в другую сторону и он был выбит из колеи. Была уже построена декорация, два дня снимали, а потом мне сказали: «Ты либо детектив снимай, либо комедию — что-то одно» и декорацию порушили. Я нарвался на богатых дураков, которые хотели вложить деньги, но были уверены, что телевидение рассчитано на тупых, и решили за зрителей, что они этого не поймут.

Беда нашей кинематографической ситуации в том, что все стремятся получить продукт любыми средствами. И получается часто не произведение творческого усилия, а некий суррогат, некий киномодифицированный продукт, что-то из папье-маше. Но если есть какое-то стремление к серьезному, к человеческой душе: не важно, чья это душа — хорошего человека или бандита, — то даже если произведение не получилось, я, зритель, вижу стремление к искусству, к катарсису. «Сад» для меня прежде всего опыт общения с высоким искусством, подарок от Чехова. После него, без него трудно жить — я готов еще раз ставить этот же сюжет. И в анимации, и в игровом кино, и в театре.

ЕВГЕНИЯ ЛЕОНОВА

Кладбище скрытых возможностей

«Однажды в провинции»
Автор сценария, режиссер **Катя Шагалова**
Оператор **Евгений Привин**
Художник **Денис Бауэр**
Композитор **Алексей Шелыгин**
В ролях: **Юлия Пересильд, Эльвира Болгова, Александр Голубев, Любовь Толкалина, Наталья Солдатова, Леонид Бичевин, Алексей Полуян, Александр Скотников, Айдыс Шойгу**
Студия «Пассажир»
Россия
2008

В первом кадре вечер, темно-синее небо. Лачужка, окошко желтым маячком, убежище, уют. «Однажды в провинции» — появилось название. В следующем кадре яркий осенний день. На улице перед облезлым сельпо мать ругается с дочкой. Мать — участковый милиционер, ее играет Любовь Толкалина, и милицейская форма ей очень к лицу. Дочь — размалеванная малолетка с неповоротливой, советских времен коляской, чекушку засунула под матрасик младенца, видно, что пьяна и дура дурой. Мать изымает чекушку, младенец орет, малолетка орет, милиционерша тоже орет и хлещет дочь пеленкой. Иллюзорное обаяние первого кадра разрушено. Добро пожаловать в реальность.

Хорошо, по-столичному одетая девушка сходит с поезда. Ее пихают со всех сторон, чемодан падает, выпадает журнальчик «ТВ-бульвар», на обложке улыбающееся лицо девушки, уронившей чемодан. Так мы узнаем, что ее зовут Настя (Юлия Пересильд) и что она актриса.

Настя плачет, ей противно и страшно садиться в автобус, набитый чумазыми работягами. Человек с восточным лицом и тушкой барана на плече предлагает поехать с ним. Настя отказывается, но вот уже она и восточный человек Ясир катят в «газике» по разбитой дороге. Водитель весел, болтает, Настя сдержанна, цедит слова, ей не по себе. Нехотя сообщает, что едет к сестре Вере. Вера замужем за Колей, и оба они, соседи Ясира, живут в заводском общежитии. С одной стороны — столица, телевизор, гламур, с другой — некая некрасивая правда жизни. Конфликт заявлен.

Настя стоит перед запертой дверью. «Вера там, где футбол, за до-

мом», — сообщает жена Ясира. Тот рад услужить Насте, предлагает позвать Веру, но Настя отказывается. С этого момента (от начала фильма прошла одна минута сорок шесть секунд) отношение к тому, что происходит на экране, меняется. Через антураж современности проступает знакомый сюжет. В следующей сцене происходит встреча сестер, предположение подтверждается. Вынужденная оставить родной дом, главная героиня ищет приют у младшей сестры, которая вместе с мужем живет в тесной комнатушке на убогой окраине городишка. Позади у героини какая-то трагедия, ей некуда деться. Она с ужасом смотрит на нищенскую обстановку, в которой живет сестра, люди вокруг кажутся ей ужасными. А вот сестра приспособилась, «низкая» среда ее не пугает, она любит своего мужа «из простых», в то время как героиня считает, что сестра совершила чудовищный мезальянс. Покинула семейное гнездо и ушла с этим «плебеем». «Плебей», прошедший войну, не в восторге от свояченицы. Он тиранит жену, верховодит друзьями и бьет морду всем, кто выразит недовольство, куражится вволю, отводит душу на неодушевленных и одушевленных предметах. Хозяин, он едва терпит присутствие нежеланной гостьи, его бесят ее благородные замашки и попытки навести чистоту. Оба ненавидят друг друга, но вынуждены терпеть. Он, потому что родственница, она, потому что ей некуда идти. У «плебея» есть друг, с которым вместе служили, такой же простой, но помягче. Другу нравится героиня, а она хватается за него, как утопающий за соломинку. Некоторое время кажется, что все устаканилось, улеглось, но конфликту еще предстоит дойти до высшей точки. Сестра принимает сторону мужа, героине приходится покинуть дом в сопровождении представителей пенитенциарной власти. Персонажи, развитие событий, диалоги, противостояние разных социальных слоев фильма говорят о том, что «Однажды в провинции» — адаптация пьесы «Трамвай «Желание». Коля — Стэнли, Вера (Эльвира Болгова) — Стелла, Настя — Бланш Дюбуа. Александр Голубев, играющий Колю, даже похож на Марлона Брандо в роли Стэнли, но только более круглолицый, расплывчатый. Можно было бы и не пересказывать историю, но в титрах Теннесси Уильямс не упомянут.

Когда происходит узнавание, мы начинаем относиться к фильму как к экранизации, вариации на тему. Становится интересно, что и каким образом автор фильма переделал в знаменитой пьесе применительно к другому времени и другому месту.

Можно сказать, что детали адаптированы отлично. Аристократическая среда оказывается средой постсоветского генералитета, «учительница английского языка» (белая кость в послевоенной Америке) — актрисой сериала «Братва». Коля служил в Чечне. И если Стэнли Ковальский после войны был на всю голову здоров, Коля на всю голову болен, его нервическая агрессивность — следствие тяжелой контузии. Новый Орлеан, «город особенный», стал окраиной поселка шахтеров. Негры и мексиканцы — узбеками, таджиками, корейцами и другими «лицами кавказской национальности». Впрочем, негры и латиноамериканцы здесь тоже есть. Друга Коли, Мишу (Леонид Бичевин), все называют Че — в честь Че Гевары, папа Миши был кубинец. И если бы Эдгар Аллан По вздумал описать нашу местность, ему пришлось бы тяжеловато. Уирский лес с его нечистью — вся эта страшноватая, но поэтическая экзотика превращается здесь в удручающую банальность, в нечто совершенно обычное, а потому безысходное. Можно сказать, что персонажи и их отношения так или иначе обыграны. Есть почти один в один повторение некоторых реплик и мизансцен, и они к месту. Все, что так или иначе напоминает о пьесе, фильму на пользу. Детали точны и безыллюзорны. Ну разве что режут слух несколько запоздалые приветы советско-кубинской дружбе, выкрики про «папу-космонавта» и «Рузвельта — друга Че». Такие реплики уместны, скорее, в «папенькином кино» и в устах персонажей более пожилых, чем девчонка пятнадцати-шестнадцати лет, которая, скорее всего, не знает такой фамилии, как Рузвельт. В остальном съемка, интерьеры, натура, персонажи, игра актеров точны и натуралистичны.

Да, люди так живут, так одеваются, вот так любят, вот так расслабляются, так поют под караоке, а вот так писают. Правда жизни. Натурализм без фальши, и он не вызывает сомнений. Сомнения и фальшь начинаются там, где начинается сюжет.

К концу первой четверти фильма, то есть буквально после завязки, история начинает как-то расклеиваться. Появляются странные сцены, больше напоминающие интерлюдии. Че поет «Я свободен» Кипелова, и за все это время практически ничего не происходит. Разве что Коля съездил по морде

«Однажды в провинции»

бомжу, которого называют Лошадь (Алексей Полуян). Затем персонажи второго плана потихоньку располагаются на первом. Внимание съедают эпизоды с милиционершей — сначала она убаюкивает внука, потом колет дрова, потом на задворках занимается сексом с Колей, а потом снова убегает к внуку. Спустя некоторое время она опять надолго вернется, чтобы поговорить о том, что женщина должна быть самодостаточной, и почитать стихи собственного сочинения. Коля и Че подглядывают за парой, трахающейся в душевой, потом мы видим пару — это друг Коли и Че, а с ним малолетка, дочь милиционерши. Их поливают душем, и малолетка что-то неразборчивое говорит и плачет. Все это тоже снято очень реалистично, жизненно, но не имеет отношения к героине. Фильм идет, люди на экране меняются, а причина, по которой Настя объявилась у сестры, так и не проясняется. Настя бормочет, что отец и ее «не пожалел», выгнал из дому, но совершенно невозможно представить, что актрисе, которую каждая собака знает («Ого, да это же Люба из «Братвы»!» — заявляет то один, то другой), до такой степени некуда деться. К тому же еще в завязке фильма узнаем, что Настя предала сестру. Она заявила отцу-генералу, что Вера «кувыркается с мусорщиком», отец выгнал Веру, а Колю отправил в Чечню. Такой поступок с такими последствиями никак не вяжется с образом интеллигентной «Бланш Дюбуа». Так что Насте трудно посочувствовать, даже когда Коля ее бьет. Да, она давала и дает сестре деньги на лечение Коли, но здоровье не купишь. Тут все одним миром мазаны, различия есть в поверхностных проявлениях характера. Конфликт не развивается.

Вместо конфликтов накручиваются эпизоды. Скинхеды бьют нацменов, Коля и Че бьют скинхедов, милиционерша бьет Колю и Че, потому что они ее подставили, ребята пьют круговую, девчонки тащат на себе наклюкавшихся ребят. По пьяной лавочке происходят игра в «дурака» на раздевание, при-

мирение, а потом поножовщина. Коля бьет Веру, Настя ранит его ножом, Вера сдает Настю милиции, но Настю спасает Че. Да, еще есть пара эпизодов с вялотекущим инцестом. Че смотрит на фотографию своей матери и видит, что они с Настей похожи как две капли воды. Че влюбляется в Настю. Действие развивается так, будто впереди еще двести пятьдесят серий. Склонность к недоговариванию, характерному для горизонтальных телесериалов, к незавершенности темы в пределах серии обнаруживалась у Шагаловой еще в ее дебютном полнометражном фильме «Собака Павлова». Такие кадры можно щелкать, пока аккумуляторы не сядут... И не надо было ехать в провинцию, чтобы увидеть такие же дома, помойки, дороги, дворы, такие же тусовки и арбузные корки. У меня в московском дворе мужики точно так же со слезой орут те же песни и писают на стены и в подъездах. Так что никакого сугубо провинциального колорита в фильме не возникает. И почему фильм называется именно так, мне остается непонятным.

Катя Шагалова написала сценарий и сама сняла фильм, но рассказать историю о простых человеческих отношениях не получилось. Героические усилия актеров, отработавших на совесть, не очень помогли.

Я готова предположить, что Шагалова хотела рассказать о полной безысходности ситуации. Но в фильмах о провинциальной безысходности, будь это «Облако-рай», «Древо желаний» или «Вечер с субботы до понедельника», которые остались в памяти, есть мечта, есть воспоминание об идеале. Убогий мир, но щемящее ощущение. Мир страшный, жестокий, но какая трогательная трагическая красота. Богатое зрение, традиция кино (национального, советского, постсоветского), национальная традиция отношений. Плюс беспощадный психологизм, «обременение» XX века. И все без особых изысков. «Вечер субботы...» по пьесе Розова — вообще телевизионное кино, снятое в простых советских шаблонах.

«Однажды в провинции» — фильм без любви, без тоски по любви. Что точно останется от этой картины — музыкальная тема, придающая истории глубину, выразительность и ироничность. У композитора Алексея Шелыгина музыка всегда опирается на те или иные жанровые истоки. В данном случае в основе темы то ли пассакалия, то ли чакона, то ли хорал, музыка, связанная с традицией похоронных шествий. Тема, повторю, только одна, и это правильно. Настя и Че разбиваются на машине. Коля, возможно, не жилец. Никого не жалко. На всем печать смерти, вернее, отсутствия жизни. «Сперва сядете в один трамвай — «Желание», потом в другой — «Кладбище». Ну вот и приехали».

ВИКА СМИРНОВА

Тереза, или Время возвращения

«Любимая» — автобиографическое эссе Арно Деплешена. Воспоминание об одной утраченной им женщине, возникающее из портрета другой — Терезы Деплешен, бабушки автора, потерянной его отцом в младенческом возрасте. Кто такая Любимая? Почему именно ей, ни разу не появившейся в кадре, окутанной каким-то дежурным полумистическим флером (африканская кровь, похороны на родине предков-аристократов), Деплешен посвящает свой фильм, становится ясно к финалу повествования.

Любимая — это имя утраты, которую никакое воспоминание не в силах восполнить. Подобно Терезе Деплешен, она — символ той неудачи, на которую втайне рассчитывает влюбленный, вспоминая не ради стремления к истине, не с тем, чтобы вернуться назад, понять (или, не дай бог, разоблачить!) утраченные мгновения, а напротив, чтобы бесконечно и безраздельно мистифицировать.

Итак, Тереза Деплешен, бабушка режиссера, о которой он расспрашивает собственного отца, является своего рода абсолютным объектом воспоминания.

Навеки потерянная, ушедшая слишком рано и таким образом предоставившая исключительную возможность рисовать ее портрет, подчиняясь лишь произволу воображения, тридцатипятилетняя женщина становится для ее сына Робера идеалом мертвой матери. Не случайно весь фильм представляет собой эдакую игру в утаивание. В воспоминание о той, которая навеки утрачена, о той, которую он никогда не знал, и — что важно — предпочел бы не знать, чтобы не разрушать эту неизменную ауру ностальгического, возникающую в рассказах бесчислен-

«Любимая» ***(L'AimÉe)***
Автор сценария, режиссер **Арно Деплешен**
Оператор **Каролин Шампетье**
В ролях: **Арно Деплешен, Фабрис Деплешен, Робер Деплешен**
Magica films, Why Not Productions
Франция
2007

ных родственников, в старинных, истертых от времени снимках, семейных реликвиях, портретах, увиденных через полуоткрытые двери пустеющего фамильного дома, который уже продан и являет собой не только память о Терезе, но и ее саму — как часть того, что являет собой память, — присутствующее отсутствие.

Вот она на картине — мягкие, слегка неправильные черты, лицо, чуть склоненное в полупрофиль, — прекрасный портрет в золоченой раме, написанный одной из родственниц, которая, по словам отца, не очень-то жаловала собственную модель. Вот она, еще девочка, в кругу двух столь же пухленьких, наряженных в стиле белль-эпок (атласные банты, немного кича) старших сестер. А вот среди медицинского персонала туберкулезного санатория, в котором она, словно античная героиня, не знающая о предзнаменовании хора, окажется спустя десять лет уже в качестве пациентки. И наконец ее последнее фото: Тереза, сбежавшая из санатория, запечатлена на смертном одре в подвенечном платье с вуалью. Этот траурный снимок, свидетельствующий о вкусах заказчика (его мелкобуржуазной сентиментальности, любви к разного рода «эффектам», старомодной боязни, чтобы умершая, запечатленная в столь торжественный час, не дай бог, не выглядела заурядно), долгое время исполнял роль семейного мифа.

«Мама принесла тебе конфетку», — кричала одна из тетушек, зазывая малыша Робера в спальню с траурной фотографией и засохшим цветком флердоранжа. Судя по удовольствию, с которым Деплешен-отец вспоминает об этой домашней сценке, он охотно включался в игру, взбираясь по скрипучим ступеням в комнату матери, как если бы та была какой-нибудь феей или Дедом Морозом. Что, впрочем, недалеко от истины.

Надо сказать, что в безудержной мифологизации матери, искусно поддерживаемой родственниками Робера (ее вечно изображали эдакой Белоснежкой, подвешенной между жизнью и смертью), видятся не столько сентиментальность или простое стремление скрасить младенцу утрату, сколько другая, куда более интригующая идея. Ее суть в том, что именно в смерти Тереза Деплешен получает возможность всегда оставаться живой (вечно писать короткие письма сестрам, вечно посылать воздушные поцелуи с балкона младенцу Роберу). Именно став символическим персонажем[1], Тереза обретает собственно человеческое, историческое, а значит, максимально противостоящее любому природному, любому физическому распаду существование.

Как говорит персонаж «Королей и королевы» Деплешена: «Прошлое — это то, чем мы бесспорно владеем, то, что принадлежит нам теперь». Не случайно в каждой деплешеновской ленте образ возлюбленной существует немного в прошедшем времени, неся в себе что-то от надгробного памятника, а любовь означает утрату, причем изначальную — до всякого расставания, до всякой физической смерти. Не случайно влюбленный герой Деплешена тщательно охраняет вспоминаемое от посягательств собственной памяти. Так, Робер сжигает любовную переписку родителей, объясняя свою расточительность не столько мучительным тактом, сколько желанием оставаться влюбленным, страдающим (иными словами, верным патетике, а не знанию). И наконец не случайно, что память деплешеновских персонажей всегда оказывается неличной, указывая на то, что с прошлым можно соприкоснуться лишь опосредованно и никакая мадленка, никакой булыжник Комбре не возвратят нам его, но лишь условие его «бывшести», соединив настоящее и минувшее в едином мгновении.

---

[1] Будучи формально документальным фильмом, «Любимая» демонстрирует, насколько иллюзорны деления на fiction — non-fiction. Мы могли бы сказать, что фильм Деплешена — идеальный случай того, как сама фабула (воспоминание) взыскует работы фиктивного. Ведь образ Терезы становится реальным лишь потому, что его насквозь пронизывают фантазия, воображение, субъективность и пр. Фактическое присутствие Терезы (то, что принадлежит архиву и документу) оказывается парадоксально зависимым от избирательной и мифологизирующей памяти.

Словно в подтверждение этой идеи в картине появляется еще один персонаж — вторая супруга отца Деплешена, Бабуля, усыновившая Робера, когда тому минуло пятьдесят. Под конец собственной жизни Бабуля все острее ощущала потребность почувствовать себя матерью и по слабости памяти называлась подругой Терезиной юности, отождествившись с ней, как героиня «Головокружения» Хичкока[2].

Подобные реминисценции, неоднократно возникающие в «Любимой» (музыка Бернарда Херрманна, череда специфических хичкоковских тревеллингов и быстрых наплывов), позволяют интерпретировать фильм не только как парафраз «Головокружения», но и как комментарий или, если угодно, ключ к истории о несуществующей женщине, которая возвратилась из мертвых. Так, подобно Скотти из «Головокружения», влюбленному не в Мадлен, а в историю о Мадлен, в колье Шарлотты, в романтическое влечение к самоубийству, в препятствие в виде мужа, гарантирующего недостижимость Мадлен, Робер влюблен не в реальную мать, которую он не знал, а в рассказы о ней, услышанные от других и позволившие воображать ее в роли эдакого полуреального существа — меланхоличной Терезы с ее чахоткой, красивыми фразами и добродетелью.

Как и в «Любимой», у Хичкока идеальная женщина открывается вместе с картиной — та же величественная неподвижность, тот же возвышенный образ, не покидающий раму, — и разрушается (в случае «Головокружения»), когда не совпадает с оригиналом. (В тот момент, когда Джуди надевает колье Шарлотты, Скотти впадает в бешенство — неподвижная маска оказывается надетой на слишком витальную, слишком живую и в этой своей реальности едва не вульгарную женщину[3].) В отличие от героя Хичкока, отец Деплешена попросту избавлялся от ненужных свидетельств, интуитивно предчувствуя возможность разочарования.

Итак, перед нами два фильма, повествующие о возвращении мертвых женщин, о нашей страсти к идеализации прошлого и театре времени, неизменно сопровождающем любовное чувство. Впрочем, на этом их сходство отнюдь не заканчивается. Обе ленты, одна из которых вдохновлялась другой, говорят нам о том, что именно мертвые (Мадлен, Тереза Деплешен или Бабуля) по-настоящему живут среди нас, они, если угодно, и есть те символические существа, чье присутствие — в отличие от нашего — несомненно.

---

[2] По странному стечению обстоятельств у обеих женщин — Терезы и Бабули — окажется страсть к музицированию и один и тот же набор нот.

[3] Хичкок говорил, что намеренно добивался вульгарности в облике Джуди (яркий до неприличия макияж, грудь, откровенно выглядывающая из разреза платья).

АНДРЕЙ ЩИГОЛЕВ

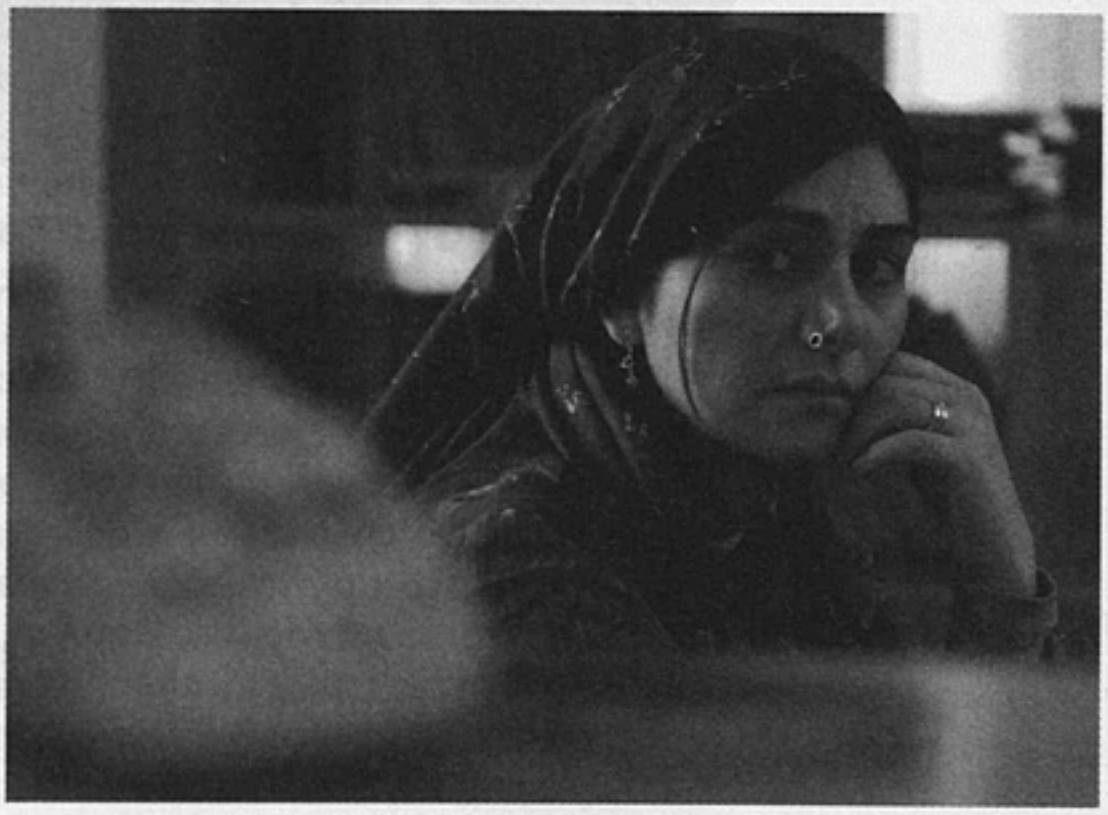
О чем кричит кукушка

В национальной программе фестиваля в Тегеране иранская картина «Проще простого» оказалась, наравне с «Воробьиными трелями» Маджиди, главным триумфатором, получив приз «Лучший фильм года», а также призы «Лучший сценарий» и «Лучшая женская роль». В Москву фильм Резы Мир Карими приехал в качестве фаворита конкурсной программы — как выяснилось, безусловного и едва ли не единственного. Это подтвердили и основное жюри, наградившее «Проще простого» главным призом, и жюри российской критики, чье мнение, что большая редкость, совпало с официальным вердиктом.

В «Проще простого», в общем, не происходит ничего. Один почти обычный день из жизни иранской домохозяйки Тахерех (Хенгамех Гажиани). Она стоит на крыше панельного многоквартирного дома — иранской «хрущевки». На крышах иранские домохозяйки сушат белье, ничего необычного. Тахерех живет в достатке, уважаема соседями, она замужем, и у нее двое детей, но, как бывает, счастья нет. Она совсем одна. Тахерех стирает, пылесосит. Затем складывает чемодан. Собирается навестить мать. Никак не получается поговорить на эту тему с мужем — у него какое-то важное совещание и дозвониться до него никак нельзя.

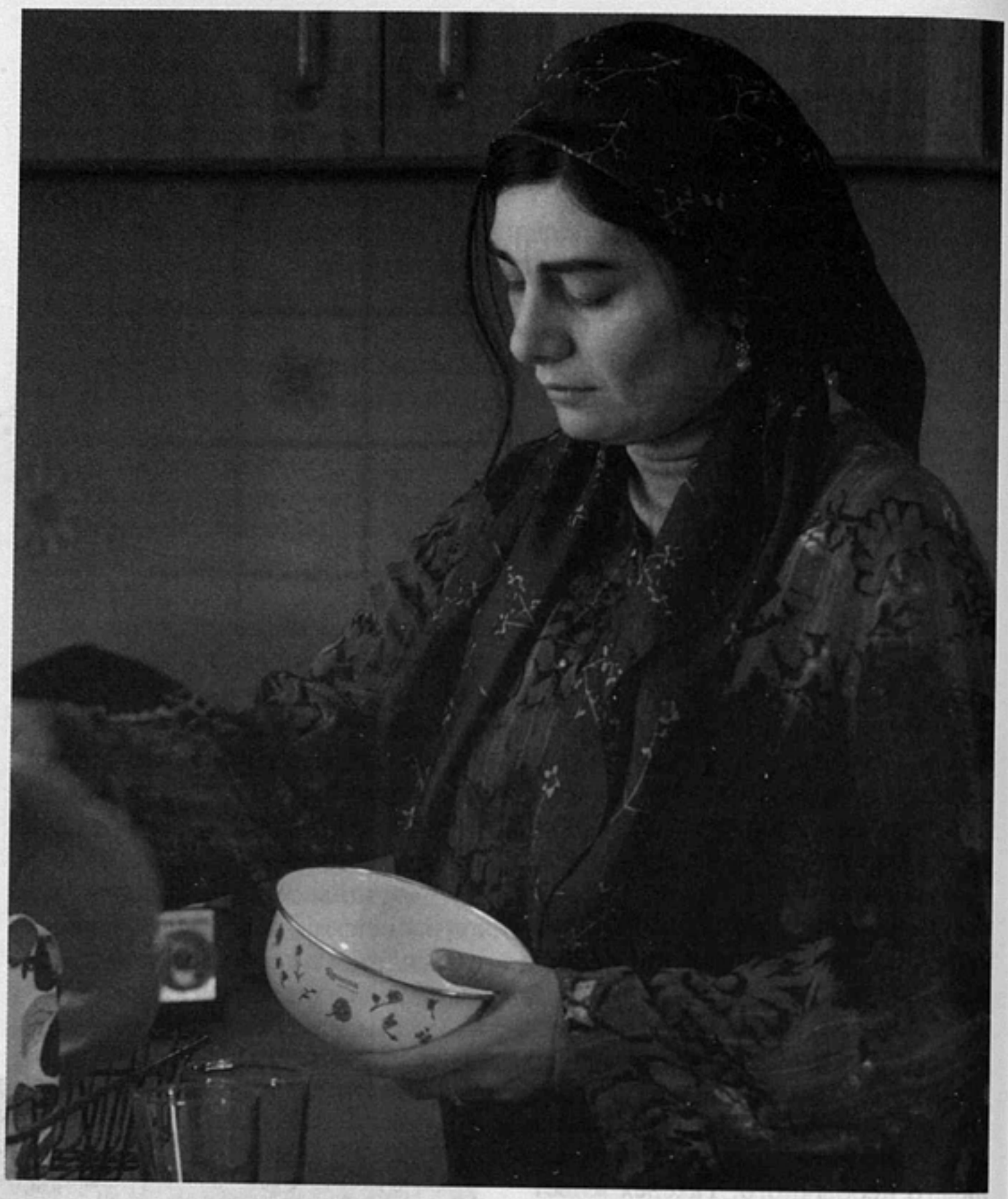
Если она уедет, то, может быть, навсегда. Хотя Тахерех об этом никому не говорит.

День распадается на тысячу маленьких неотложных дел — убрать, помочь соседям, сходить в магазин. Дети приходят из школы — надо их накормить, потом отвести сына на курсы английского, еще что-то. Тот самый сор, из которого рождается поэзия.



«Проще простого» ***(Be hamin sadegi)***

Авторы сценария **Реза Мир Карими, Шедмер Растин**
Режиссер **Реза Мир Карими**
Оператор **Мохаммед Аладпуш**
В ролях: **Хенгамех Гажиани, Мехран Кашани, Найерех Ферахани, Халех Хомапур**
Soureh Cinema Organization
Иран
2008



«Проще простого»

Ежедневную рутинную ерунду, незаметно складывающуюся в жизнь, Реза Мир Карими превращает в великолепную иранскую поэму о женщине. Не об иранской женщине — о любой. Трудовые будни иранской домохозяйки — это зарифмованное время, убегающее сквозь пальцы. Мир, сотканный из миллиона необходимостей и деталей — все это читается на лице Тахерех. От нее вообще нельзя оторваться — она присутствует в каждом кадре, удивительным образом проживая жизнь в этом разреженном пространстве. Фильм построен на нюансах, полунамеках, на движениях ее рук, на звуках и шумах повседневности: кипит вода в чайнике, бурчит стиральная машина — а за всем этим угадывается драма раннего замужества, скучной и одинокой жизни. Драма, убийственная в своей обыденности и все же удивительная.

Карточный домик из деталей и подробностей, тончайших наблюдений не поддается пересказу на литературный язык. Вот едва заметно появляется и исчезает улыбка Тахерех в сцене, когда муж приходит домой. Вот она в последний раз оборачивается, чтобы удостовериться, что сын уже перешел дорогу. Обернулась и пошла дальше. Жест, взгляд — нет ничего интереснее, и нет ничего проще.

Тахерех почти все время одна. Никому не нужная — дети скоро перестанут в ней нуждаться, для мужа ее присутствие в доме и сейчас не принципиально. Экзистенциальный пафос домохозяйки предельно приглушен, еле за-

метен популярный в иранском кино мотив социальной беззащитности женщины. На первый план выходит скорее фольклорный мотив о женской судьбе — как песня невесты, покидающей родительский дом. Это только кажется, что ничего не происходит, — просто проходит жизнь. Муж возвращается домой — такой успешный, ожидаемый муж, — захваченный работой, контрактами и прочими важными делами. Чемодан разобран. День закончился. Завтра будет новый — точно такой же.

В лучших традициях иранской школы, простота «Проще простого» таит в себе красоту поэзии. Ритмически картина организована безупречно. Тщательно сконструированный сценарий скрывает в себе мощную драматическую пружину, которая драматизирует предельно недраматичную фактуру. Страницы прозы становятся визуальной поэзией — в фильме нет ни одного лишнего кадра. В монтажную корзину летят какие-то ненужные минуты и часы, ритм стягивает день жизни в полтора часа вечности и настоящего кино. Кино, которое говорит о жизни что-то, что иногда полезно услышать, хотя уже, может, слышал не раз и не два.

Стилистически изысканная лаконичность формы и потрясающая органика Хенгамех Гажиани расширяют рамки заданной темы. Реза Мир Карими и Хенгамех Гажиани сказали, быть может, больше, чем надеялись сказать. Сквозь тему одиночества замужней женщины угадывается другой сюжет, вечный. «Проще простого» — это притча о том, из чего сделана жизнь: о годах, бестолково проведенных у плиты, о вечном ожидании чего-то и кого-то и об одиночестве. О желании любви и о минутах, прожитых впустую. О том, о чем кричит кукушка и молчит будильник. Об упакованных и распакованных чемоданах. Об известных, банальных и, в общем, крайне важных вещах.

Иногда случается — становится скучно. Теням на белом экране предпочитаешь кресло и пульт управления с возможностью ускорения бега бесконечно тянущегося времени. Движущиеся картинки бессовестно воруют два часа жизни, не оставляя после себя ровным счетом ничего. Эти украденные часы складываются в дни, дни — в странные годы одиночества у телевизора и полусна в темноте зала. Глупая и бессмысленная расточительность в надежде услышать одну точную ноту, еще одну и понять, что ты не одинок.

Показанная в последний фестивальный день картина Резы Мир Карими не дала усомниться в итоговом решении жюри. Можно было бы привычно рассуждать о слабости конкурсной программы, но в данном случае недостатки всех конкурсантов с лихвой компенсируют достоинства фильма-победителя. По моему мнению, лучшего из участников Московских конкурсов последних нескольких лет.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Без интриги

КАРЛОВЫ ВАРЫ—2008

Алексей Учитель: «Хрустальный глобус» за режиссуру

Главный конкурс Карловарского МКФ на сей раз оказался таким, мягко говоря, скромным, что вплоть до последних дней, когда в соревнование вступили явные лидеры — чешские «Карамазовы» и российский «Пленный», единственной интригой был чисто спортивный интерес прессы: как жюри во главе с Иваном Пассером выпутается из этой патовой ситуации.

Животрепещущая тема «Хрустального глобуса» разыгрывалась и на экране, да так остроумно, что только и разговору было, что о четырех трейлерах, каждый из которых предварял очередной фестивальный сеанс. Героями были именитые обладатели главного карловарского приза, а кое-кто и «Оскара». Милош Форман использовал увесистую статуэтку для растирания пригоршни пилюль, выданных женой. Сладко спящий Дэнни Де Вито спасся от раннего телефонного звонка, ненароком опрокинув «Хрустальный глобус» на телефонный аппарат. Веру Хитилову камера застала в тот момент, когда она, очень довольная собой, уже заканчивала латать с помощью скотча треснувший глобус. А Харви Кейтел вернулся из Карловых Вар с призом и в гипсе: «Какой-то идиот уронил мне эту штуку на ногу», — пожаловался он бармену.

Фирменный чешский юмор и самоирония всякий раз восхищают, но нельзя не восхититься и тем анонимным суперпродюсером, который уговорил звезд такого масштаба сняться в клипах — заставках, благодаря которым мне удалось начать текст с оптимистистической ноты.

Большинство конкурсных лент повода для оптимизма не давали, напротив, скорее раздражали сюжетной бедностью и отсутствием эстетической актуальности. Возникало ощущение дискурсивной пустыни. Как будто реальность вычерпана до дна и говорить и спорить больше не о чем. Даже обреченный на успех любовный треугольник не сработал в хорватском фильме

«За стеклом», а проблемы телевизионной функционерки, поставленной перед выбором между частной жизнью и карьерой, не потянули на заявленную драму, которая и впрямь требует жертв. Замужняя героиня не склонна драматизировать обстоятельства и заводит роман с бывшим мужем, женатым на ее близкой подруге, к тому же беременной (французский фильм «Почти правда»). Неординарный способ снять стресс!

Претензий к отборщикам фестиваля у меня нет — команда Эвы Заораловой славится своим профессионализмом. И в нынешнем году машина фестиваля работала, как швейцарские часы. Просто, видимо, такой выдался кинематографический сезон. Недаром же многие критики негодовали по поводу конкурсов в Канне и Венеции. Вероятно, дело не в отборе, а в мировом законе. Искусство кино переживает очередной кризис, но это отдельная песня.

В традиционных карловарских программах, включая эксклюзивную «К востоку от запада», были интересные работы. Да и в конкурсной коллекции нашлись стоящие. Моим фаворитом была не отмеченная ни одним призом китайская «Шахта». По своей эстетике — минималистской и квазидокументальной — фильм в противофазе с мировыми китайскими хитами конца 80-х, на долгое время определившими фестивальную моду на экзотическое и заповедное китайское кино. В «Шахте» экзотики нет и в помине. Действие происходит в китайской глубинке, в убогом шахтерском городке, где все население из поколения в поколение работает на шахте. История маленькой семьи — отец, дочь, сын — типизирует обычную судьбу обитателей далекой западной провинции, где нет никаких примет взлета китайской экономики, о котором сегодня твердит весь мир. Цивилизационный взрыв еще не захватил эти широты, лишь его далекое эхо можно угадать в фильме по действиям персонажей. Дочь уезжает в большой город и находит там семейное счастье. Сын тоже пытается последовать за сестрой, но его с приятелями «кидают» приезжие мошенники, обещавшие работу едва ли не в столице. Парень в конце концов отправляется на шахту и заступает на место отца, который уходит на пенсию. В финале семья соберется вместе и отпразднует в их бедном жилище теплый семейный праздник.

Дебютант Чи Чжан далек от социальной критики — его взгляд на жизнь своих героев скорее экзистенциальный, может быть, даже созерцательный. Мол, вот так, по старинке, живут люди, но они самодостаточны: и у них случаются праздники, и радости семейного тепла не обходят их стороной. Из дальневосточных фильмов конкурса жюри больше глянулся индонезийский «Фотограф» (режиссер Нан Т. Ачнас не впервые на КВМКФ), удостоенный специального приза, — чувствительная мелодрама о платонической любви бывшей проститутки и одинокого старика фотографа с трагической судьбой.

Вердикты жюри со стороны часто представляются иррациональными, почтем за благо их не обсуждать и уж тем более не порицать. То, что лучший, на мой вкус, конкурсный фильм — «Карамазовы» Петра Зеленки удостоился всего лишь специального упоминания большого жюри, еще можно объяснить принципиальной позицией дирекции фестиваля не давать самые лакомые призы своим. (Приз ФИПРЕССИ Зеленка получил!) Однако вовсе непонятно, почему Гран-при ушел датскому сюрреалистическому хоррору «Ужасно счастлив» (режиссер Хенрик Генс) про полицейского, сосланного за профессиональную провинность в заштатный городишко типа Зеро и вступившего в конфронтацию с монструозными обывателями.

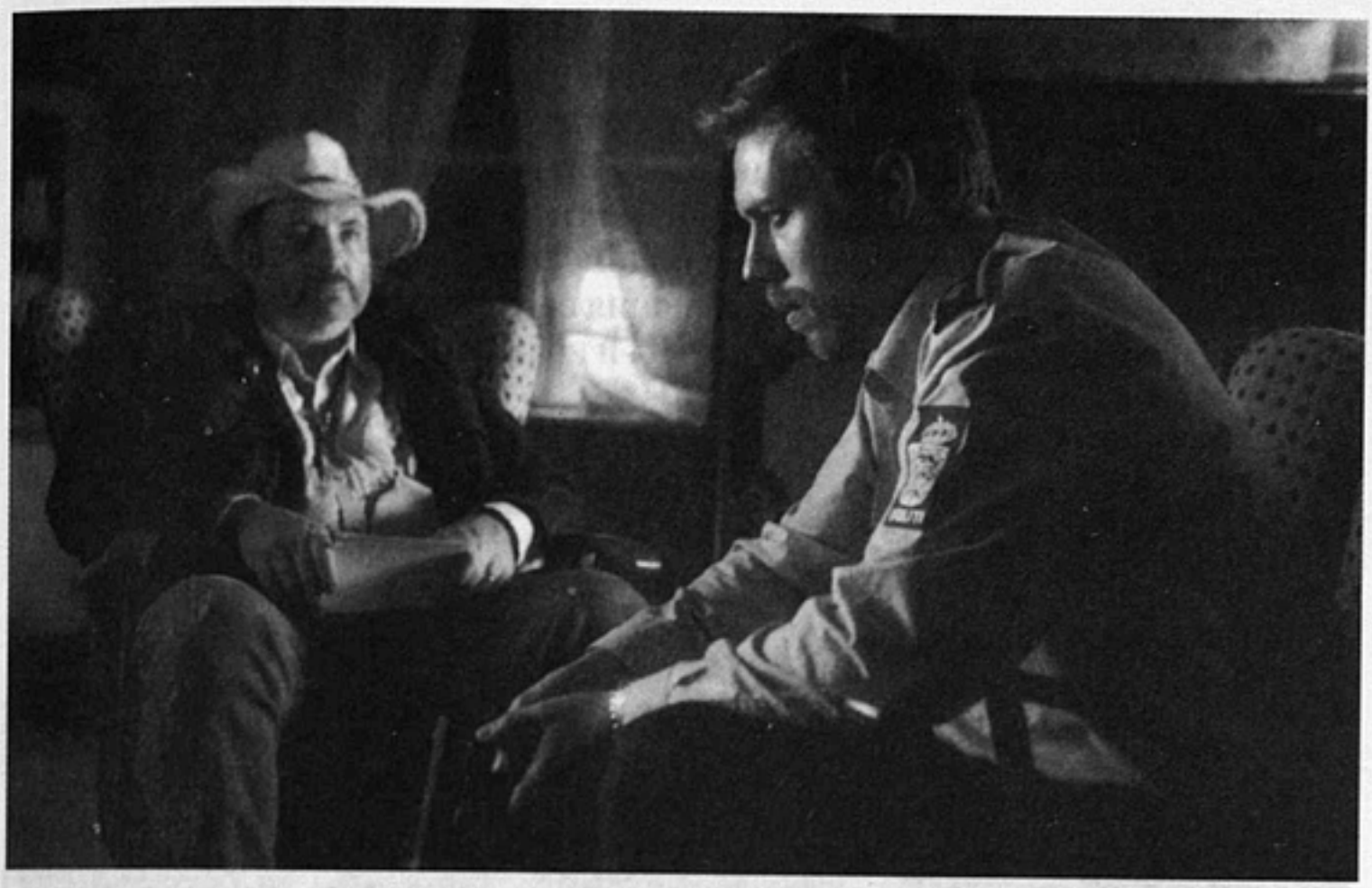
Петр Зеленка, лидер современного чешского артхауса, снял экранную версию знаменитого в 50-е годы спектакля Пражского Дейвитского театра, поставленного Лукашем Хлавицей. Мы получили пронизанное токами высокого напряжения авангардистское действо, разыгранное в циклопическом пространстве заброшенного сталелитейного комбината

«Доктор Алеман», режиссер Том Шрайбер

«Новая Гута» — в свое время промышленного гиганта социалистической Польши.

Фактуры мертвого металла, уходящие в небо стальные балки — монологи главных героев о Боге, вере и неверии, о страдающих детях, о грехе отцеубийства на фоне столь семантически значимых окаменелостей обретают иную, остросовременную энергетику. Актерский ансамбль фильма превосходен. Тем не менее «Глобусы» за лучшие роли достались молодым актерам из другого чешского конкурсного фильма — «Дети ночи» (режиссер Михаэла Павлатова) — Марте Иссовой и Иржи Мадлю. Незамеченным остался молодой немецкий актер Аугуст Диль, звезда «Докто-

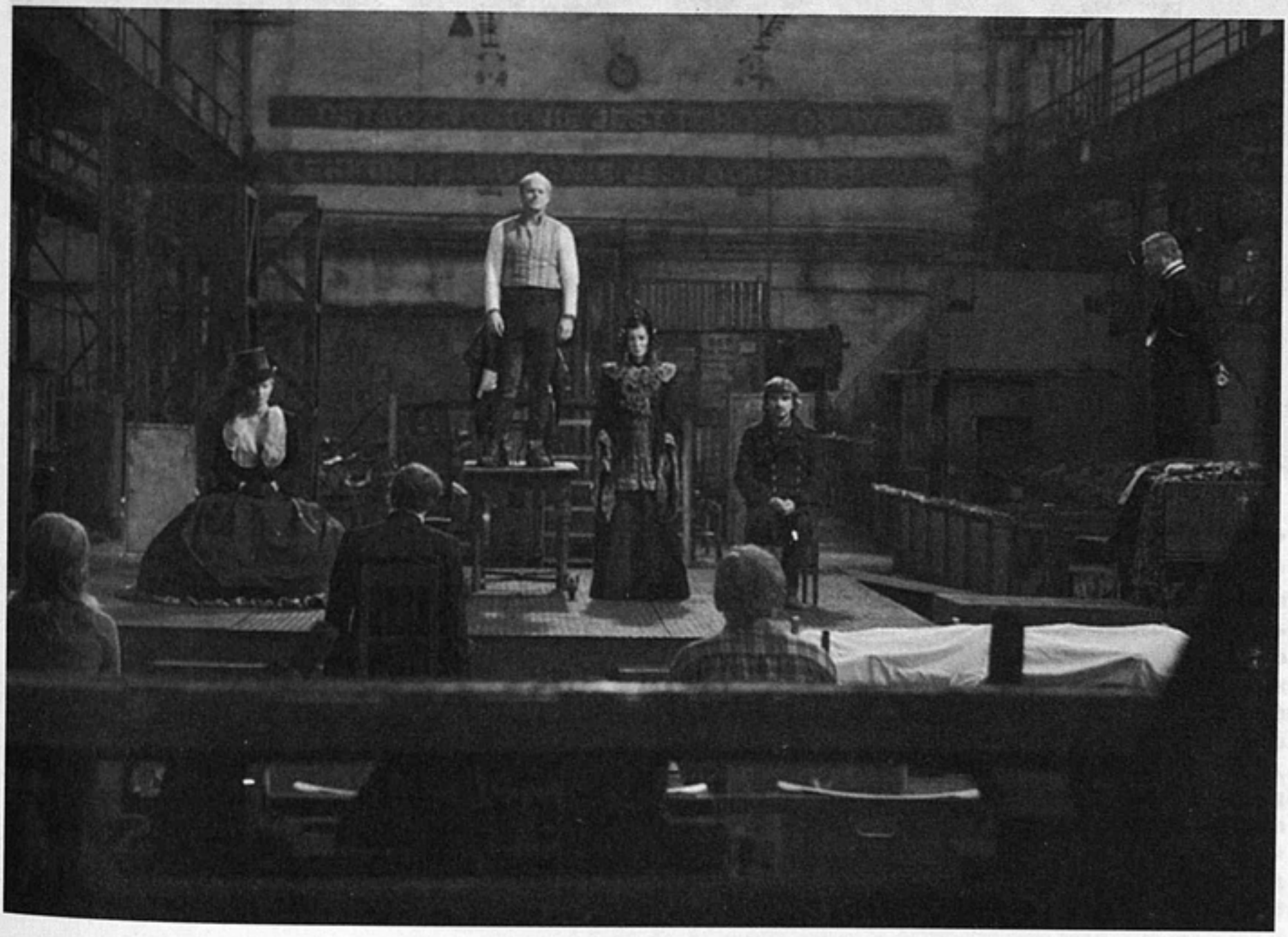
«Шахта», режиссер Чи Чжан



«Ужасно счастлив», режиссер Хенрик Генц

ра Алемана» — фильма Тома Шрайбера. Актер просто вытянул на своих плечах картину — без его участия это был бы традиционный экшн про то, как европейский доктор приезжает работать в коррумпированную Колумбию, заводит роман, в одиночку борется с мафией и даже стреляет в главного мафиозо.

Российские режиссеры неплохо выглядели на фестивале и увезли большую корзину престижных наград. «Пленный» Алексея Учителя, не оцененный в родных пенатах, получил «Хрустальный глобус» за лучшую режиссуру. Знаменитый документалист Сергей Дворцевой был удостоен Гран-при конкурса «К востоку от запада» за свой игровой дебют «Тюльпан» (уже на-



«Карамазовы», режиссер Петр Зеленка

гражденный главным призом программы «Особый взгляд» в Канне), фаворитка Санденса «Русалка» Анны Меликян признана лучшей в конкурсе «Независимая камера», а приз зрительских симпатий достался михалковским «12», показанным вне конкурса. Никиту Михалкова ждали, но не дождались. Неприезд российской знаменитости кое-кто воспринял как политический жест, как реакцию на подписание — как раз во время фестиваля — чешско-американского соглашения об установке радара ПРО на территории Чехии. Мотив радара прозвучал и на церемонии закрытия в анима-

«Фотограф», режиссер Нан Т. Ачнас

ционной заставке, где фигурировали и русский самолет, и ракета, почему-то маркированная давно неактуальной аббревиатурой «СССР». Самое смешное, по идее, что ракета перехитрила радар, прорвалась в Карловы Вары, и вот карловарский гранд-отель «Пупп» снова называется «Москва» — как в соцлагерные времена... Такой вот футурошок. Шутка юмора. Досадно только, что она прозвучала много громче, чем сорокалетие «Пражской весны». На эту дату активно отреагировали либерально-демократические круги мирового сообщества. Разумеется, Карловарский фестиваль в стороне не остался. Лидеры чехословацкой «новой волны» 60-х — Иван Пассер, Душан Ханак и Юрай Якубиско получили по «Хрустальному глобусу» за вклад в киноискусство, и каждый из мастеров показал избранную ретроспективу своих работ.

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Конвой

Место действия «Пленного» — Чечня, а это значит, что Алексей Учитель взялся за самый необработанный, пульсирующий и опасный материал. Несмотря на информационную бурю, у этой войны — в отличие, скажем, от Афгана — нет не только мифологии, но и каких-нибудь мифологических зацепок. Поэтому, работая с таким материалом, есть большой шанс скатиться в политическую предвзятость, грубую идеологию или линейный военный жанр.

Учитель сразу же занимает наблюдательную, неангажированную, нейтральную позицию. Он сосредоточен на частностях, деталях и *повседневности* войны, которая всегда ниже, выше или в стороне от политики. Уже благодаря этому «Пленный» выбивается из ряда российских фильмов о Чечне, ставя под сомнение саму возможность снять про нее что-то, что громче солдатских разговоров, офицерских чаепитий, осторожных наблюдений сквозь оптический прицел и хождений по неизведанной горной местности. Это, разумеется, не «Кавказский пленник» Сергея Бодрова — большое кино про войну, включающее сразу несколько контекстов — и голливудскую жанровую традицию с ее сентиментальным гуманизмом, и отечественную литературу, в которой Кавказ — это вечная загадка, романтический фантазм. Это уж тем более не «Война» Балабанова — чистый жанр, а заодно прямое высказывание на тему, кто тут наши, кто нет и что нам с «ненашими» делать. «Пленный», разумеется, не имеет отношения и к такому изощренному военному реквиему как «12» Михалкова, где тоже речь шла о возможном убийстве чеченского мальчика.

Единственное, к чему маломальски близок фильм Учителя, —

«Пленный»

По повести Владимира Маканина «Кавказский пленный»

Автор сценария **Владимир Маканин** *при участии* **Тимофея Декина**

Режиссер **Алексей Учитель**

Оператор **Юрий Клименко**

Художник **Андрей Васин**

Композитор **Леонид Десятников**

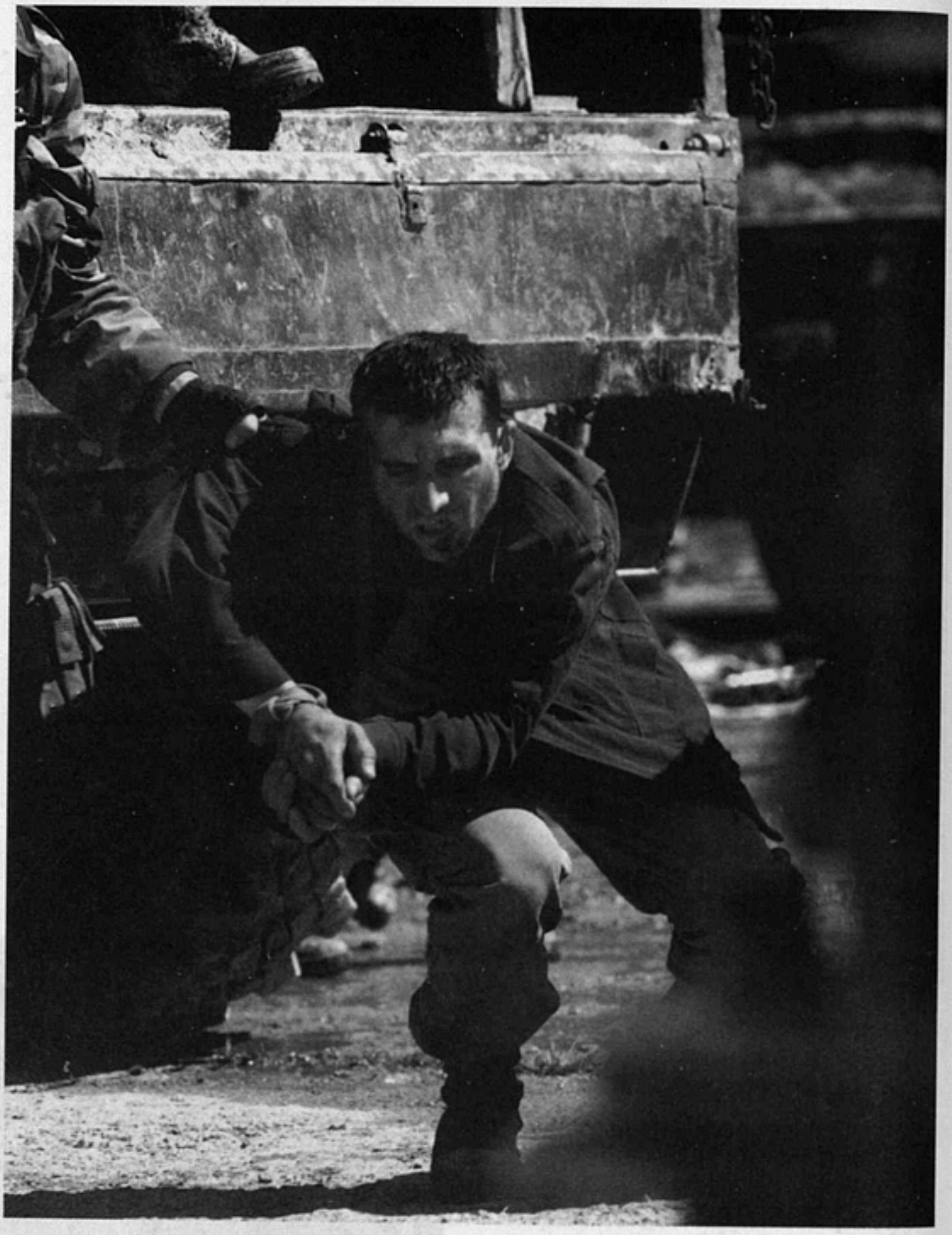
Звукорежиссер **Кирилл Василенко**

В ролях: **Ираклий Мцхалая, Вячеслав Грекунов, Петр Логачев, Юлия Пересильд**

ТПО «РОК» при участии Федерального агентства по культуре и кинематографии

Россия

2008



«Пленный»

это «Блокпост» Рогожкина с его неспешностью, повседневностью и человечными отношениями, которые не вписываются в войну и приносятся в жертву военному молоху. Еще одним соратником Учителя неожиданно оказывается Александр Сокуров. Его «Александра» — столь же короткая по метражу и неспешная по ритму история о войне, всегда не попадающей в кадр и оставляющей после себя лишь следы в виде гильз, трупов и перечня фактов — эха свершившихся событий.

В каком-то смысле защитой от политической риторики являлась уже повесть Владимира Маканина «Кавказский пленный», положенная в основу фильма. Повесть совсем не публицистическая и далекая от злободневности, написанная, скорее, в наблюдательно-созерцательном стиле, подробная и отстраненная, но без зачарованности. В повести три героя — два русских солдата и чеченский пленный, который ведет их к застрявшей в горах российской колонне. Ситуация классическая: трое людей, заброшенных судьбой в одно и то же место, в экстремальную ситуацию и вынужденных совершить некий путь, к тому же в замкнутом пространстве. «Пробраться сквозь» Кавказ, который возвышается над героями, обступает их со всех сторон. Навер-

ное, такую завязку можно приспособить к обыкновенному buddy-movie про незнакомцев, случайно оказавшихся вместе и вынужденных находить общий язык. Это был бы самый простой выход. Но уже Маканин в своей повести не довольствуется таким бытовым психологизмом, переводя его на более сложный глубинный уровень. Одного из конвоиров — солдата Рубахина — сразу же поражает странная, невиданная красота чеченского юноши.

Маканин вполне конкретно пишет о подспудном влечении Рубахина к пленному им чеченцу. Герой относится к нему не по-военному нежно и бережно, «как к девушке». И уж тем более такая забота противоречит представлениям о том, как нужно обращаться с врагом. Этот мотив еще до выхода фильма заставил наших журналистов говорить о том, что Учитель снимает историю о мужской любви. Но режиссер обманул эти популистские ожидания, за что некоторые неудовлетворенные критики назвали его фильм неудавшимся. Дескать, режиссер не сумел соприкоснуться с текстом Маканина, упустил все самое главное и интригующее. Я думаю, не упустил, а сделал еще более двусмысленным и одновременно прозрачным. И в этом, кстати, ему помог сам Маканин, написавший сценарий. «Пленного» глупо принимать за экранизацию, скорее, это произведение «по мотивам».

В повести чувства Рубахина настолько иррациональны и необъяснимы, что испугавшийся сам себя герой начинает их вытеснять. Но чтобы убить желание, приходится убить объект желания (хоть и под видом военной операции) — такая трактовка в большей степени применима уже к фильму, в котором мотив убийства так и остается загадкой. То ли Рубахин душит пленного наперекор собственным чувствам — он боится, что тот вырвется и позовет на помощь спускающихся с гор чеченцев, то есть боится за собственную жизнь. То ли он бессознательно хочет присвоить себе поразившую его красоту юноши. То ли это вообще непредумышленное убийство, а герой всего лишь слишком сильно зажал пленнику рот: жертва задыхается, а Рубахин принимает это за попытку крика.

Но даже эти трактовки не очевидны. Сцена убийства оказывается наваждением — и для Рубахина, сломленного случившимся, которое он не способен объяснить, и уж тем более для зрителей. Двусмысленности и неизвестности добавляет то обстоятельство, что в сцене удушения мы видим лишь лицо жертвы, а вот то, что происходит в этот момент с Рубахиным, остается за кадром.

Красота никого не спасает — с этой мысли начинается повесть Маканина. Писатель говорил о красоте природы, пространства и, конечно же, человека. В фильме она стала еще более абстрактной — это красота символического Другого, которая приводит в замешательство — пленяет. Но и заставляет сделать все, чтобы вырваться из плена. В этом смысле пленным в большей степени является Рубахин, нежели его жертва.

Маканин, конечно, придумал вполне трансгрессивный сюжет — война как территория чувственности и пугающая красота — не та, что спасает, а та, что только и делает, что убивает. Учитель эту трансгрессию убрал, сделав фильм о том, что на войне вообще нет места человеческим отношениям, а ее пленниками являются все — и свои, и чужие. В картине есть и третий солдат, который ниже Рубахина по рангу (в повести подробно описано, какое удовольствие он получает от стрельбы по чеченцам из винтовки с оптическим прицелом). На первый взгляд это абсолютно функциональная фигура, банальным образом позаимствованная из литературного источника. Но, похоже, сценаристу и режиссеру она понадобилась как раз для того, чтобы подчеркнуть тотальную отчужденность главного героя (Рубахина) не только по отношению к чужим, но и по отношению к своим. Это не закадычные товарищи по оружию: из фильма ясно, что никакие подлинно человеческие отношения их не связывают. Один просто приставлен к другому по долгу службы. Такая работа. Каждый из них все равно сам по себе.

Можно сказать, что весь текст Маканина Учитель упрятал в глубокий, едва уловимый подтекст. И добился художественного успеха. Исчезла литера-

турность. Возникла недидактичность изображения, которое можно толковать как угодно. По сути, от повести осталась лишь внешняя фабула, вернее, только фабульные персонажи, сыгранные непрофессионалами-дебютантами (тот факт, что за ними нет шлейфа ролей, тоже работает на первозданность картины). Сюжет как таковой не важен — сперва даже не очень понятно, куда и зачем идут герои. Скорее, прочерчен пунктир, рисунок сюжета.

Предыдущие фильмы Учителя упрекали в излишней отстраненности режиссера от материала, в «безэмоциональности», не проясняющей, почему он рассказывает именно эту историю, а не какую-нибудь другую. В «Пленном» такая отстраненность — возможно, впервые у Учителя — работает как прием, как прицел, сквозь который он наблюдает за историей и персонажами. В этом наблюдении есть и спокойствие, и тишина, и неизбежный саспенс. Режиссер не только сохранил малую — новеллистическую — форму, позволившую уйти от патетики, но и сделал маканинскую повесть еще более краткой, сжатой, быстрой. Новеллистичность, минимализм, строгая документальная условность — все это черты нестыдного современного кино, которое у нас снимается редко. И уж тем более редки случаи, когда такой киновзгляд направляется на заидеологизированные темы — какой, безусловно, является чеченская война, — освобождая их от груза идеологии, возвращая в виде неочевидной, не дающейся реальности.

АЛЕКСЕЙ УЧИТЕЛЬ

По острию бритвы

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЕКАТЕРИНА САМЫЛКИНА

Екатерина Самылкина. Как вам в руки попала повесть Владимира Маканина «Кавказский пленный»?

Алексей Учитель. Я увидел американское издание, очень удивился, что повесть издана за рубежом. Как потом выяснилось, только в Америке она издавалась пять раз.

Е.Самылкина. Чем вас зацепило это произведение?

А.Учитель. Я никогда раньше не читал столь простую, локальную, но одновременно трагическую историю, очень точно говорящую, что происходит в Чечне. Она не пафосная, без больших боев, без множества убитых... Всего трое ребят, которые проводят вместе сутки, и при этом возникает глубина, которая редко встречается в таких коротких произведениях.

Е.Самылкина. Почему вы сняли фильм о Чечне сейчас, а не пять, не десять лет назад, когда ситуация там воспринималась острее?

А.Учитель. Для меня не столь важно, как ни парадоксально это звучит, что действие картины происходит в Чечне. Последние события показывают, что подобное могло происходить и в Южной Осетии, и в Грузии, и в Афганистане. Нам поступило предложение от американского продюсера, который хочет сделать римейк этой картины, — в их версии сюжет будет разворачиваться в Ираке. Ситуация интернациональна — печально, что горячих точек в мире так много. Но поэтому история и вызвала у меня интерес: в ней задеты не только чеченские проблемы.

Е.Самылкина. Как вы определяли уровень жестокости, допустимый для показа в фильме?

А.Учитель. Драматургической задачей, которая ставится в сценарии. Жестокость, эротика на экране определяются не просто показом убийств, голого тела, а тем, как это подействует в целом на произведение, на восприятие зрителя. Необязательно показывать все подробно, от начала до конца. Это очень индивидуальный, тонкий и творческий процесс. Самое сложное — снимать сцены смерти или эротические — не пошлые — сцены.

Е.Самылкина. У вас не было цели ошарашить, оглушить зрителя?

А.Учитель. Вы, вероятно, говорите о сцене удушения... Некий шок она должна вызвать — не от того, что изображенное на экране ужасно, а от того, что каждый в зале должен задуматься. Вряд ли восемнадцатилетние ребята, которые пойдут в армию и столкнутся с подобной ситуацией, увидев то, что мы им показываем, похихикают, съедят попкорн и выйдут из зала, сразу забыв о том, что увидели. Надо вести рассказ правдиво и нефальшиво и, конечно, эмоционально, чтобы захватить зрителя.

Е.Самылкина. Насколько для вас важен шлейф ролей, который актер приносит в картину? Почему вы выбрали неизвестных исполнителей?

А.Учитель. Я очень люблю работать с известными актерами, в следующей моей картине будет много звезд. Новые лица — не самоцель. Мне казалось, что для того чтобы в эту конкретную историю поверило как можно больше зрителей, нужны неизвестные люди. Как будто мы пришли в воинскую часть, выбрали двух солдат и стали их снимать. Популярный артист невольно создал бы дистанцию между зрителем и фильмом.

Е.Самылкина. Так получилось, что ваша картина была отмечена в Карловых Варах, но ей ничего не досталось на «Кинотавре». Как вы думаете, есть ли разница между восприятием западного зрителя и нашего?

А.Учитель. Если говорить о публике, то никакой разницы я не вижу. Она существует, если мы имеем в виду восприятие коллег-кинематографистов. У нас большую роль имеют личные отношения, хотя оценки любого фестиваля и любого жюри субъективны. Поскольку я сам несколько раз был и председателем, и членом жюри разных фестивалей, я понимаю, как важно уметь отстраниться и увидеть на экране не фамилии людей, которые сделали картину, а то, что реально происходит в фильме. Если это талантливо и интересно, мне абсолютно безразлично, какие взаимоотношения связывают меня с автором, приятен он мне лично или нет.

Е.Самылкина. Ваши фильмы очень разные. Поэтому хочется найти что-то общее, сквозную тему, корневую проблему, которая вас волнует...

А.Учитель. Главное, что меня увлекает — обыкновенные, простые люди, в голове которых творится очень много неизведанного, как в фильме Ханеке «Пианистка». Мне интересно, когда известный писатель, которому шестьдесят лет, влюбляется в двадцатипятилетнюю поэтессу, как в фильме «Дневник его жены». У него начинается новая жизнь и в буквальном, и в переносном смысле: «Темные аллеи» — самые откровенные и самые интересные любовные рассказы Бунина, написанные тогда. Его личная жизнь во многом перевернула его творчество. В фильме «Прогулка» за несколько часов жизнь троих людей с улицы тоже переворачивается — мне это чрезвычайно интересно. В «Пленном» пограничная ситуация между жизнью и смертью может кардинальным образом повлиять на судьбу человека. Вот это состояние, когда ты проходишь по острию бритвы, когда ты можешь упасть и в ту, и в другую сторону, — ситуация колебания, не «да и нет», а нечто неизвестное, не разрешившееся до конца, по-моему, есть в каждом моем фильме.

Е.Самылкина. И последний вопрос о фильме «Пленный» — о чем поется в финальной песне?

А.Учитель. Мы долго думали, давать ли перевод, но решили все-таки не делать этого, потому что настроение песни примерно понятно. Поет актриса, сыгравшая пожилую чеченку, там есть такие строки: «Ты никогда не станешь моим зятем». Мне кажется, это точные слова для истории, которую мы рассказали.

КОММЕНТАРИИ

«Анна Каренина», режиссер Александр Зархи

ВИКТОРИЯ НИКИФОРОВА

Политика пустоты

Примерно в 1875 году Анна Каренина рожает второго ребенка, после чего у нее начинается родильная горячка. Симптомы описаны реалистом Толстым в полном соответствии с картиной заболевания: «Из общих черт назовем повышение температуры, боли в животе... Дурными признаками могут служить сотрясающий озноб, сильное учащение пульса (140 и более ударов в минуту) при субфебрильной (около 38°) температуре, спутанное сознание...» Толстой тактично обошел молчанием неприятные гинекологические подробности. Но зато честно подчеркнул высокую вероятность летального исхода. Оба мужчины Анны собираются у ее кровати, пугаются, горюют и даже — перед лицом ее почти неминуемой смерти — переживают что-то типа нравственного возвышения. Как бы очищаются душой.

За четверть века до того, как г-жа Каренина заметалась в бреду, акушер и гинеколог Игнац Филип Земмельвейс, практиковавший в Венской общей больнице, сделал одно простое открытие. Он предложил акушерам мыть руки перед тем, как принимать роды. Это, согласно его практике, на порядок уменьшало риск родильной горячки. Медицинская общественность возмутилась наглостью Земмельвейса. Его идеи подвергли сокрушительному разгрому: «Давно пора покончить с этой ерундой насчет мытья рук хлоркой!» — возмущалось влиятельное медицинское издание Wiener Medizinische Wochenzeitschrift. В 1865 году затравленный коллегами Земмельвейс умер в сумасшедшем доме.

Вскоре после его смерти правоту Земмельвейса доказал врач Листер: после обеззараживания карболкой женская смертность при родах падала в разы. В России идеи Листера приживались с трудом — им не благоволило главное медицинское светило эпохи хирург Пирогов. Только после того как в 1880 году кафедру Московского университета занял Склифосовский, карболка пошла в массы. Впрочем, многие врачи продолжали ее осуждать. А особенно беспощадно карболку критиковал граф Толстой. Она — см. «Крейцерову сонату» — служит «разъединению людей».

И препятствует их нравственному возрождению. Если бы акушер Анны Карениной вовремя помыл руки, то Алексей Александрович Каренин не удостоился бы духовного перерождения, не расплакался бы, не простил жену. А это ведь этическая сверхзадача толстовского романа.

То же самое происходит и с Левиным, поборником, как сказали бы сегодня, естественных родов. Его жена рожает долго и тяжело, страшные крики разносятся по всему дому, у него же в этот момент «поднимается душа на такую высоту, которой она никогда и не понимала прежде и куда рассудок уже не поспевал за нею». Между прочим, в 1870-е годы врачи — вопреки разного рода

ортодоксам — уже широко применяли хлороформ для обезболивания родов. Но это, конечно, не для Левина, которому даже присутствие врача казалось ненужным: «Я знаю, что родятся детей миллионы без Москвы и докторов». В результате мы имеем сцену, по жестокости далеко превосходящую оргии маркиза де Сада. Его либертены, присутствуя при агонии подопытной женщины, убеждаются в том, что Бога нет и все позволено. Для Левина нечеловеческие мучения жены служат доказательством того, что Бог есть и все хорошо.

В «Анне Карениной» закрепился главный архетип толстовской идеологии — нравственное очищение благодаря физическим страданиям. Интересно, что в «Войне и мире» героям, прежде чем просветлиться, приходится пострадать самим: князя Андрея тяжело ранят, а потом оперируют — натурально, без карболки и хлороформа, Пьер Безухов терпит голод и холод в плену. В «Анне Карениной» мужчины уже как подлинные аристократы духа страдать предоставляют женщинам, а сами только просветляются.

Льва Толстого не раз критиковали за отсутствие внятной позитивной программы. Непротивление действительно как-то вяло смотрится на фоне энергичной критики всего существующего строя и мира. «С одной стороны, беспощадная критика капиталистической эксплуатации, разоблачение правительственных насилий, комедии суда и государственного управления, вскрытие всей глубины противоречий между ростом богатства и завоеваниями цивилизации и ростом нищеты, одичалости и мучений рабочих масс; с другой стороны — юродивая проповедь «непротивления злу насилием», — справедливо возмущается Ульянов-Ленин, автор «Льва Толстого как зеркала русской революции».

Между тем позитивная программа у Толстого несомненно есть. Она была последовательно воплощена в его текстах, а спустя несколько десятилетий успешно реализована по всему миру. И непротивление злу насилием в этой стройной системе всего лишь вишенка на торте.

В 1855 году, едва начав писать и печататься, Толстой пишет в дневнике: «Разговор о божестве и вере навел меня на великую, громадную мысль, осуществлению которой я чувствую себя способным посвятить жизнь. Мысль эта — основание новой религии».

Как всякая новая религия, она начинается с отрицания всего того, что было раньше. Толстой прицельно избирает для своей критики самые симпатичные объекты.

Начинает он, понятное дело, с Наполеона. Отчаянно смелый, сказочно удачливый человек, которому поклонялся весь мир, в «Войне и мире» превратился в самовлюбленного толстого невротика с дрожащей левой икрой. В том же романе Толстой расправляется с театром («На сцене были ровные доски посредине, с боков стояли крашеные картины, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках»). С физической красотой — самые прекрасные персонажи, Элен и Анатоль Курагины, оказываются форменными моральными уродами, а Наташе Ростовой дозволено обрести счастье только после того, как она подурнеет до неузнаваемости.

Метафорика его совершенна, как ракета СС-20. Она безупречно выжигает все — не сказать буржуазное, — просто все человеческое из нашей жизни. В «Анне Карениной» он расправляется с внебрачным сексом («И с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело, и тащит, и режет его; так и он покрывал поцелуями ее лицо и плечи»).

В «Крейцеровой сонате» автор, на зависть самым отъявленным религиозным ортодоксам, объявляет безнравственным даже секс в рамках брака. Заодно с сексом с парохода современности сбрасываются и детишки: «Дети — благословенье божие, дети — радость. Ведь это все ложь. Все это было когда-то, но теперь ничего подобного нет. Дети — мученье, и больше ничего». Ну и напоследок, до кучи, в «Воскресении» автор расправляется с государством и христианской религией — вполне логично для основателя новой религии. В статьях он работает по мелочи, зачищая конкурентов по цеху, властителей дум — Рафаэля, Шекспира, Бетховена.

После произведенной интеллектуальной зачистки вырисовываются контуры того пространства, в котором нам предлагает жить граф Толстой. В нем нет героев — они-де малы и мерзки, как мы, да еще у них и икры дрожат. В нем нет красавиц, красавицы подурнели, как Наташа Ростова, или просто умерли, как Элен и Анна Каренина. В нем нет ни Шекспира, ни Рафаэля, ни даже самого Толстого. В нем нет секса, потому что секс безнравствен. И нет детей, потому что «зачем же продолжаться человечеству?» Соответственно, нет ни семьи — это рассадник разврата, ни частной собственности, потому что Христос завещал раздать свое имение бедным, ни государства, потому что все законы — это ложь и лицемерие.

Медицину мы тоже отменим, потому что жить и умирать надо в полном соответствии с природой (Софья Андреевна ворчала в дневнике, что муж ругает тех самых врачей, которые много раз спасали его самого от болезней и обеспечили ему практически рекордную по тем временам продолжительность жизни). К тому же главное средство воспитания, по Толстому, — это страдание. Тяжелая, желательно смертельно опасная болезнь, замечательно преобразовывает человека. Врачи же со своей карболкой спасают жизнь, зато губят душу.

В сухом остатке — позитивная программа Толстого, его новая религия. Это простая скудная еда, тяжелая бессмысленная (потому что из цели превратилась в средство) работа и чудовищные физические страдания, за счет которых пользователи получают шанс нравственно переродиться. Таким образом, мы получаем классический концентрационный лагерь — с возможными небольшими вариациями, которые в него по ходу дела вносили немцы, русские, китайцы и японцы. Главная идея концлагеря — духовное перерождение благодаря тяжелой работе и разного рода страданиям — во всей своей полноте была разработана именно Львом Николаевичем Толстым. Ну а широко разрекламированное «непротивление злу насилием» — это главная заповедь для обитателей концлагеря, чтобы не пытались взбунтоваться.

Литература да и вся культурка в этом идеальном концлагере сведена к народным сказкам, тщательно обработанным графом Толстым. На входе вместо лозунга «Труд освобождает» висит что-то вроде «Страдание исправляет». По праздникам играет музыка. «В Китае музыка — это государственное дело», — отметил Толстой в «Крейцеровой сонате», не забыв попутно покритиковать бесцельное и бессмысленное наслаждение музыкой в светском обществе. Отсылка к Китаю тут не случайна и имеет перспективное продолжение. Теорию «непротивления» современники не случайно называли «восточной». «Непротивление» Толстого и «недеяние» Лао-цзы, которого писатель хорошо знал и ценил, — это практически близнецы-братья. «Опрощение» тоже очень близко идеям китайского философа, мечтавшего, чтобы его народ забросил ученость, «снова начал плести узелки и употреблять их вместо письма».

Скажут, мол, это все литература, интертекстуальные влияния. При чем тут политика? Но для Толстого его «религия» всегда была сугубо практическим делом. Как честный мыслитель, он и сам по ней жил, и других заставлял.

В массовом сознании — а Толстой стал первой иконой массовой культуры, чем и объясняется его нечеловеческое влияние на умы (Томас Манн в эссе «Гёте и Толстой» убежденно пишет, что, доживи Толстой до 1914 года, он смог бы остановить войну), — писатель остался графом в посконной рубахе, который рубит дрова, тачает сапоги и косит траву вместе со своим народом. Он первый придумал и на себе продемонстрировал обаятельность облика зэка — простого небритого дядьки в валенках и тулупе, на которого благодаря его трудам и страданиям снизошла вековая мудрость.

Свои идеи он изо всех сил пытался претворить в жизнь, хотя, к счастью, полем для его экспериментов была только его семья. Его дети увлекались вегетарианством и работали в поле наравне с крестьянами. Софья Андреевна верила в естественные роды и никогда не брала кормилиц. У нее постоянно был мастит, кормить грудью при этом адски больно, но она терпела. «Как сейчас

вижу ее с ребенком на руках, с запрокинутой головой и сжатыми зубами, чтобы скрыть, что ей больно», — вспоминала ее дочь Татьяна Львовна. Идеалом Толстого в 80-е годы было жить всей семьей в крестьянской избе, носить одинаковую крестьянскую одежду и работать в поле. Чем не мини-концлагерь?

В XX веке идея связи между физическими страданиями и нравственным очищением победила в массовом порядке. Такого не было даже в Средневековье — тогда все-таки мазохизм был сугубо индивидуальной практикой отдельных богобоязненных граждан. Теперь же на «перековку» отправляли в массовом порядке. И в России, и в Германии, и в Китае население искренне верило, что контрреволюционные, неарийские и буржуазные личности, потаскав тяжести, пострадав и построив Беломорско-Балтийский канал, смогут переродиться и обратно влиться в коллектив.

Нетрудно связать толстовскую программу очищения с идеями Просвещения. Возвратим человека к его натуральному состоянию, превратим его, так сказать, в последнего героя на голой земле — и он тут же заблещет нравственными совершенствами. Но сюжет с опрощением гораздо древнее и сложнее истории Просвещения. Задолго до Руссо субъекты типа Савонаролы или Кальвина умели заводить народные массы не хуже графа Толстого. Население в экстазе избавлялось от материальных и культурных ценностей и начинало упоительную войну с отщепенцами, за эти ценности цеплявшимися.

Точно такая же история произошла и с идеями любимого толстовского мыслителя Лао-цзы. Две с половиной тысячи лет назад мудрец пообещал: «Когда будут устранены мудрствование и ученость, народ будет счастливее во сто крат». Через два века к власти в Китае пришел император Цинь Шихуанди, начавший свое царствование с буквального воплощения в жизнь заветов философа. Он приказал казнить несколько сотен ученых и сжечь все их книги. А уже в XX веке раздражение Лао-цзы на цивилизацию стало одним из идейных моторов «культурной революции» председателя Мао, которой, кстати, рукоплескали левые интеллектуалы во всем мире.

Критика цивилизации в темпераментном исполнении Толстого удивительно обаятельна. Особенно актуально она выглядит в сегодняшней России. Нетрудно представить литературный или кинематографический римейк «Смерти Ивана Ильича»: топ-менеджер нефтяной корпорации Иван Ильич делает евроремонт в только что купленной на неправедно заработанные деньги московской квартире, неловко ударяется боком и наживает раковую опухоль, которая, несмотря на все усилия врачей, сводит его в могилу. В процессе умирания Иван Ильич осознает всю бессмысленность и пошлость общества потребления и исполняется презрения к своему евроремонту, «лексусу» и пиджаку от Ann Demeulemeester. Очень хорош был бы в этой роли Константин Лавроненко, если бы чуток похудел. Так и представляю, как он шепчет посиневшими губами: «Дьявол носит Prada...»

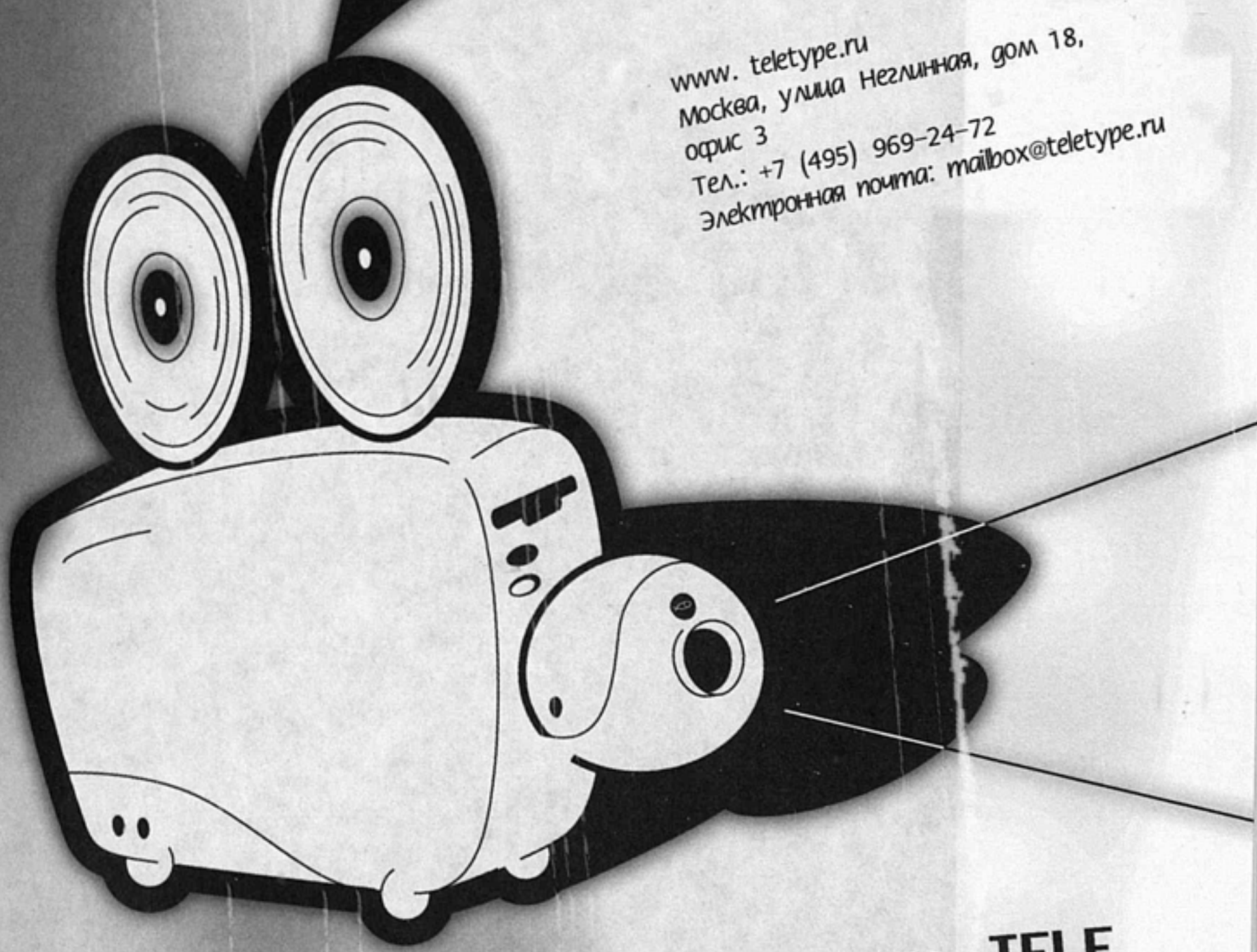
Проблема, однако, в том, что позитивная программа Толстого уже опробована человечеством в разных вариантах и выглядит, кажется, еще хуже, чем общество потребления. Однако задача «сорвать все и всяческие маски», разоблачить все предрассудки, разрушить — хотя бы на бумаге — всю цивилизацию не перестает казаться милой и благородной. Недаром многие западные интеллектуалы сегодня с удовольствием соглашаются с фундаменталистской критикой их цивилизации. И даже когда эта критика взрывает башни ВТЦ, нам кажется, что «в чем-то, все-таки» радикальные мусульмане правы.

Внутри каждой цивилизации сидит интеллектуальный вирус под названием «Лев Толстой» (или Лао-цзы). Он соблазняет нас отказаться от всей той дряни — материальной и духовной, которая портит нашу жизнь и наш мозг. Наверное, человеческому интеллекту необходим этот критический вирус. Но лучше все-таки его контролировать. Если он вырвется из пробирки, пространство нашей жизни, освободившись от цивилизационного мусора, станет пространством концлагеря. Альтернативой «Смерти Ивана Ильича» может быть только «Один день Ивана Денисовича».

ВАЖНЕЙШИМ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

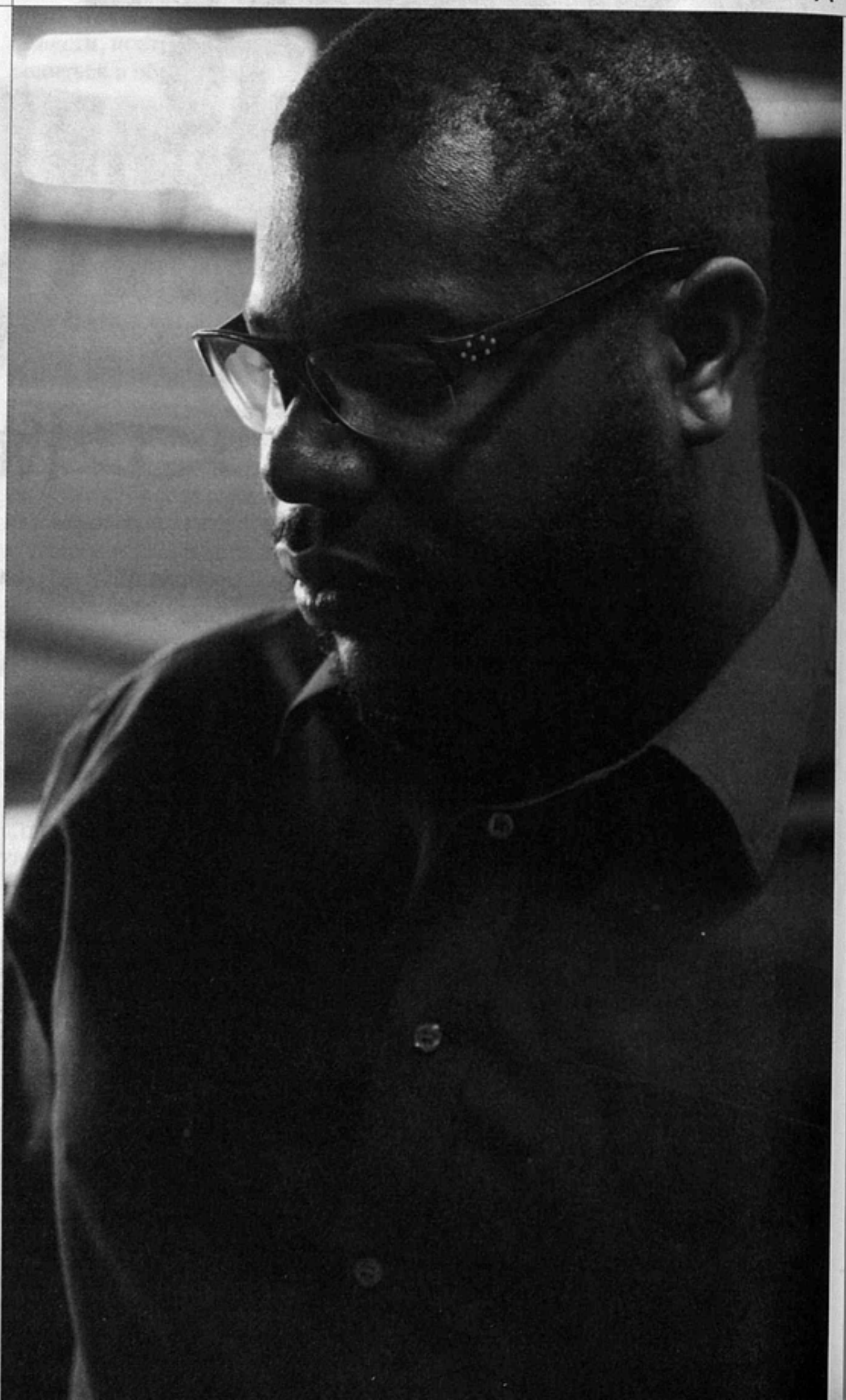
TELE TYPE

www. teletype.ru
Москва, улица Неглинная, дом 18,
офис 3
Тел.: +7 (495) 969-24-72
Электронная почта: mailbox@teletype.ru



TELE TYPE

И М Е Н А



Стив Маккуин

КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

Развоплощение тела

Художник Стив Маккуин занимается видео- и киноэкспериментами с начала 90-х. Среди самых известных его работ — Once Upon a Time (можно перевести как «Однажды» или «Жили-были», если удержаться и не процитировать «Звездные войны» — «В далекой-далекой галактике»). Инсталляция состоит из 116 фотографий, отправленных НАСА в космос в 1977 году на корабле Voyager II. Фотографии, по идее, должны были дать внеземным цивилизациям полное представление о западной культуре. Но звуковым фоном для этих образов Маккуин выбрал «говорение языками», глоссолалию: то есть речь, обладающую всеми признаками человеческой и при этом абсолютно непонятную. Так знание сталкивается с полным его отсутствием, упорядоченность — с псевдопорядком. На пограничной полосе рождается новый смысл.

Стив Маккуин сказал в одном из интервью: «Мы живем не в прошлом и не в будущем, а между. Лимб — вот что меня интересует». Его дебютный полнометражный фильм «Голод», формально посвященный Бобби Сэндзу, деятелю ИРА, умершему в 1981 году после шестидесяти шести дней добровольной голодовки, на деле — исследование лимба, пограничного состояния. Сэндз умер в белфастской тюрьме «Мэйз» — вот уж точно, еще не ад, уже не жизнь: лимб. Маккуин подробно исследует границу между заключенным и надзирателем, между человеком и куском мяса, между мертвым телом и живой душой.

Бобби Сэндз — один из самых известных деятелей ИРА. Он был осужден за хранение оружия (у него, в числе прочего, нашли револьвер, засветившийся в одной из стычек ИРА с полицией). Его приговорили к четырнадцати годам тюрьмы. 1 марта 1981 года он начал голодовку за статус «политического заключенного». Его смерть вызвала невиданную реакцию: на похороны Сэндза пришли сто тысяч человек, по всему миру прошли митинги, его смерти посвятили песню Grateful Dead. Маргарет Тэтчер назвала Сэндза «осужденным преступником, который сам лишил себя жизни».

О голодовке 1981 года уже снимали фильмы, но Маккуина интересует в этой истории не политика, а «тело как пространство политической борьбы». Тело как орудие пытки, как орудие убийства, как предсмертное слово: единственное, что остается, когда не остается ничего. Режиссер уходит от политики, точнее — выходит за ее пределы. За кадром звучит речь Маргарет Тэтчер, в кадре люди в полицейской форме избивают других, обнаженных людей — но все это выглядит не политическим заявлением, а исследованием человеческих пределов. «Голод» — в последнюю очередь фильм об истории.

И действительно, когда его смотришь, необязательно знать, что создатели «Голода» Маккуин и второй сценарист Энда Уолш интервьюировали быв-

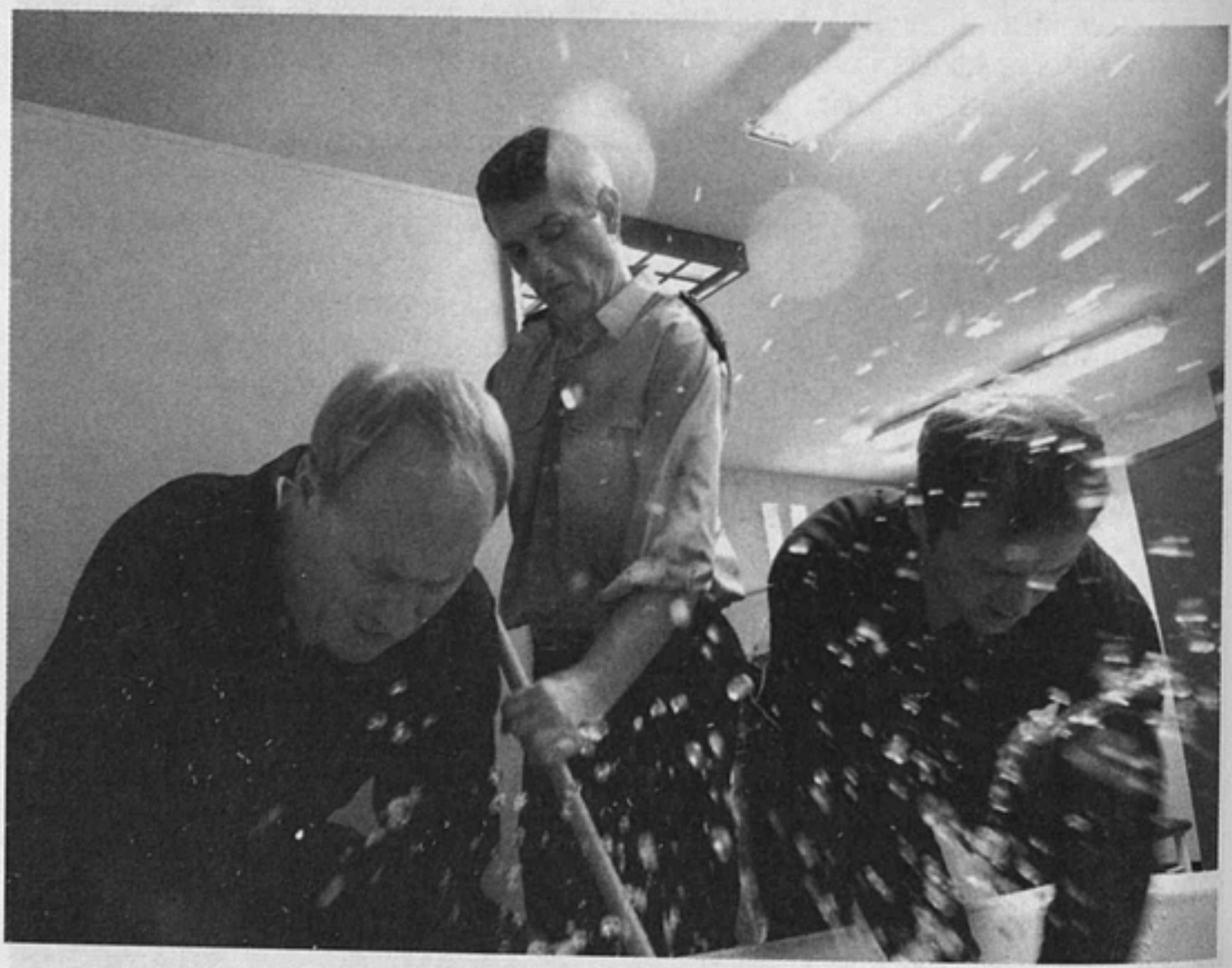
ших заключенных и надзирателей. Или что та, историческая, голодовка была прекращена самими заключенными после того, как были приняты изменения в тюремных правилах. И уж совсем не важны мелкие подробности создания «Голода»: например, что исполнитель главной роли Майкл Фассбендер потерял двадцать килограммов, для того чтобы сыграть заключительный эпизод фильма. Маккуин исследует не историю, а ее отпечаток на человеческих жизнях.

Он вообще предпочитает показывать жизнь через ее отпечаток — на любой поверхности. Вот тюремный охранник завтракает, но мы видим лишь падающие со стола крошки. Вот он смывает следы крови с костяшек пальцев. Вот стены тюрьмы измазаны фекалиями — заключенные действительно делали именно так во время «грязных» протестов, потому что так дерьмо быстрее высыхает и меньше воняет. Вот на простыне остаются следы крови и гноя. История, в сущности, такая же попытка создать связный рассказ, пользуясь лишь отпечатками чьих-то дел и речей.

В одном из интервью Маккуин сказал, что в качестве соавтора он хотел бы взять Беккета, «но тот уже умер». Ему нужен был театральный человек (правда, надо отметить, что на счету Энды Уолша — сценарий к «Дискосвиньям» Кирстен Шеридан), и события в фильме «Голод» с формальной точки зрения выглядят, как трехактная пьеса, с относительным единством времени, места и действия, и с беккетовским сдвигом восприятия, когда абсурдное кажется обыденным. С той лишь разницей, что в «Голоде» абсурдным является само существование в тюрьме «Мэйз».

И кто же главное действующее лицо этой пьесы? Бобби Сэндз, отдавший свою жизнь за идею и появляющийся, по сути, лишь в конце первого акта? Тюрьма «Мэйз», по коридорам которой течет кровь, а весь мир, находящийся вовне, населен ее охранниками и родственниками заключенных? Человеческое тело, способное на удивительные превращения? Человеческая мораль?

Главным действующим лицом становится, похоже, любой человек, находящийся в процессе трансформации. Камера следит лишь за теми, кто меняется: охранник постепенно перестает быть человеком, новый заключенный перестает быть свободным человеком и начинает осознавать правила жизни в тюрьме. Бобби Сэндз медленно и мучительно перестает быть живым. Чело-



«Голод»

«Голод»

век — это лишь способ действия, механизм для отправления естественных надобностей, проводник чьей-то воли, субъект приложения чужих сил. Кишечник проводит и трансформирует пищу. Душа проводит сквозь себя и трансформирует человеческое тело, чтобы в конце оно развоплотилось.

Рассказ о боевике ИРА, если чуть абстрагироваться, может восприниматься как размышление об эпохе Маргарет Тэтчер, или — еще шире — как история о политических заключенных, или о заключенных вообще и даже — еще шире — как метафорический рассказ о душе, заключенной в теле. Но обобщает лишь зритель, сам Маккуин, наоборот, внимательно изучает мельчайшие проявления жизни, рутинную работу тела, будь то механические движения охранника, отмывающего тюремный коридор от потеков мочи, или судороги заключенного, подвергающегося процедуре насильственной стрижки. Вообще весь фильм — об очищении, о том, как с костяшек смывается кровь, а с души смывается тело. Плутарх, изучая вопрос смерти и бессмертия, писал о том, как гении становятся бессмертными: «Если очистятся до конца, стряхивая с себя остатки смертности и силу страстей». Маккуин говорит примерно о том же, только подробнейшим образом изучает все эти «остатки смертности», полностью игнорируя силу страстей. Он подчеркнуто безэмоционален, он не рвет душу зрителя пафосной музыкой (на саундтреке — лязг, плеск воды, крики, стук, звук шагов по коридору: тюремный мрачный джаз), не заставляет героев произносить долгие монологи о свободе, и даже коричневые разводы дерьма на стенах выглядят в фильме, как произведения абстрактного искусства.

Точка обзора смещается, выносится за пределы человеческого. Фильм предлагает узоры и потеки — зритель ни на секунду не забывает, что это дерьмо и моча, но с какой-то точки зрения это всего лишь узоры и потеки. Зритель ни на секунду не забывает, что перед ним — неоправданная, бессмысленная жестокость, но с какой-то точки зрения это всего лишь перемещение предметов по отношению одного к другим. Зритель ни на секунду не забывает, что перед ним — умирающий человек, но Маккуин настаивает на том, что это всего лишь развоплощение тела. Он признается: «Я священник, и я Бобби Сэндз... и Реймонд, надзиратель». Он не принимает ничью сторону — и это, возможно, обуславливает столь сильное воздействие фильма.

Делая зрителя бесстрастным наблюдателем, приглушая чувства и, наоборот, регистрируя мельчайшие жесты персонажей, режиссер добивается при-

мерно того же — но гораздо более мощного — эффекта, что и в собственной инсталляции Once Upon a Time. Там зритель оказывался инопланетянином, которому кажется, что он получил полное представление о жизни на планете Земля: перед ним проходят фотографии, запечатлевшие все самое важное для Homo Sapiens, и он слышит голос Человека Разумного, голос, который, вероятно, рассказывает ему историю Земли. На деле же в эту подборку фотографий намеренно не были включены изображения войн, смерти и болезней, а саундтрек представлял собой псевдоречь. Зритель проваливался в зазор между знанием и полным его отсутствием. В «Голоде» происходит то же самое: зритель, отдавая себе отчет в происходящем, становится отчасти инопланетянином, и речь Маргарет Тэтчер для него в каком-то смысле не более понятна, чем глоссолалия.

В данном случае для Стива Маккуина кинематографическая традиция явно менее важна, чем философская и общекультурная, несмотря на то что в его инсталляциях отсылки к истории кино очевидны и артикулированы (как, например, в работе Deadpan, оммаже Бестеру Китону). Но «Голод» — редкий случай, когда человек снимает не «в стиле Брессона» или «вопреки Джармену», а просто рассказывает историю единственно возможным способом. Стилистика того или иного эпизода фильма обусловлена лишь происходящим на экране, лишь выбором объекта исследования, и этот принцип неожиданно срабатывает, не скатываясь в формализм.

В «Голоде» почти никто ничего не говорит. Только вот Маргарет Тэтчер за кадром, на фоне каких-то деревьев и неба. И еще — внезапный эпизод разговора Сэндза со священником — двадцать минут слов посреди огромной глыбы молчания. Маккуин снимает почти весь этот предельно важный кусок одним кадром, до последних минут не приближаясь к говорящим, как будто перед нами — просто два человека за столиком где-нибудь в кафе. Они говорят не со зрителем, а друг с другом, и режиссер намеренно исключает зрителя из происходящего. Такое ощущение, что Маккуина интересует акт говорения, речь как одно из отправлений человеческого тела, столь же необходимое и бессмысленное, как моча (ее потом выльют в коридор, охранник смоет) или фекалии (ими вымажут стены, охранник смоет). Речь вытечет из этих людей, история ее смоет. Больше ничего не изменится.

Аналогии со Страстями Христовыми, наверное, неизбежны: Сэндз, действительно, мученик, отдавший свою жизнь за малых сих, и кадр с простыней, испачканной кровью и гноем, не может не напомнить о плащанице. Но для Маккуина это совпадение — не программное заявление, а лишь побочная и почти случайная аллюзия. Просто человек умирает за идею. И если уж воспринимать «Голод» как триптих о распятии, это будет скорее «Распятие» ирландского экспрессиониста Фрэнсиса Бэкона, с абстрактными телами, больше похожими на куски мяса.

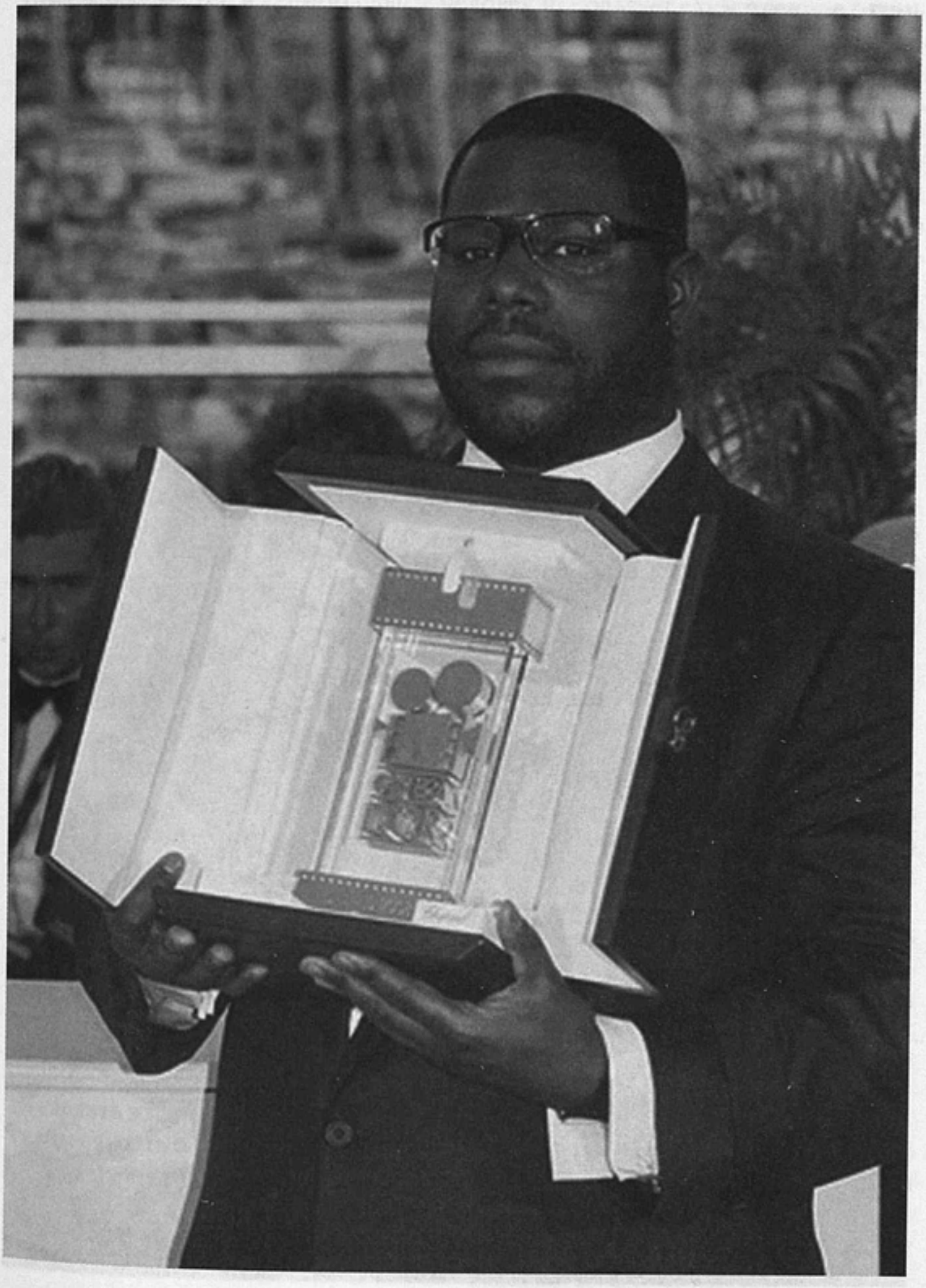
В последней части фильма Сэндз подходит к самой грани смерти. Это уже не тело, это уже почти душа. И когда он — сначала на несколько секунд, потом на минуту и больше — в прямом смысле слова проваливается в смерть (сквозь него начинают просвечивать птицы, предвестники смерти, и их крик заполняет все пространство экрана), фильм Маккуина тоже начинает проваливаться в какое-то принципиально другое кино — абсолютно привычное, с флэшбэками, воспоминаниями о детстве, музыкой и мятущейся камерой. Но это лишь видения умирающего, ничего этого на самом деле нет. Привычного кино не существует.

И здесь происходит чудо. Зритель, которого ни разу за весь фильм не пустили на место персонажа, зритель, привыкший к отстраненности, почти жестокой бесстрастности режиссера, в финале фильма внезапно падает в мутный омут чужой смерти, переставая быть свидетелем событий. Становясь пограничной территорией, ничьей землей, просто человеком, оболочкой, будущей пустотой.

Последний оплот сопротивления

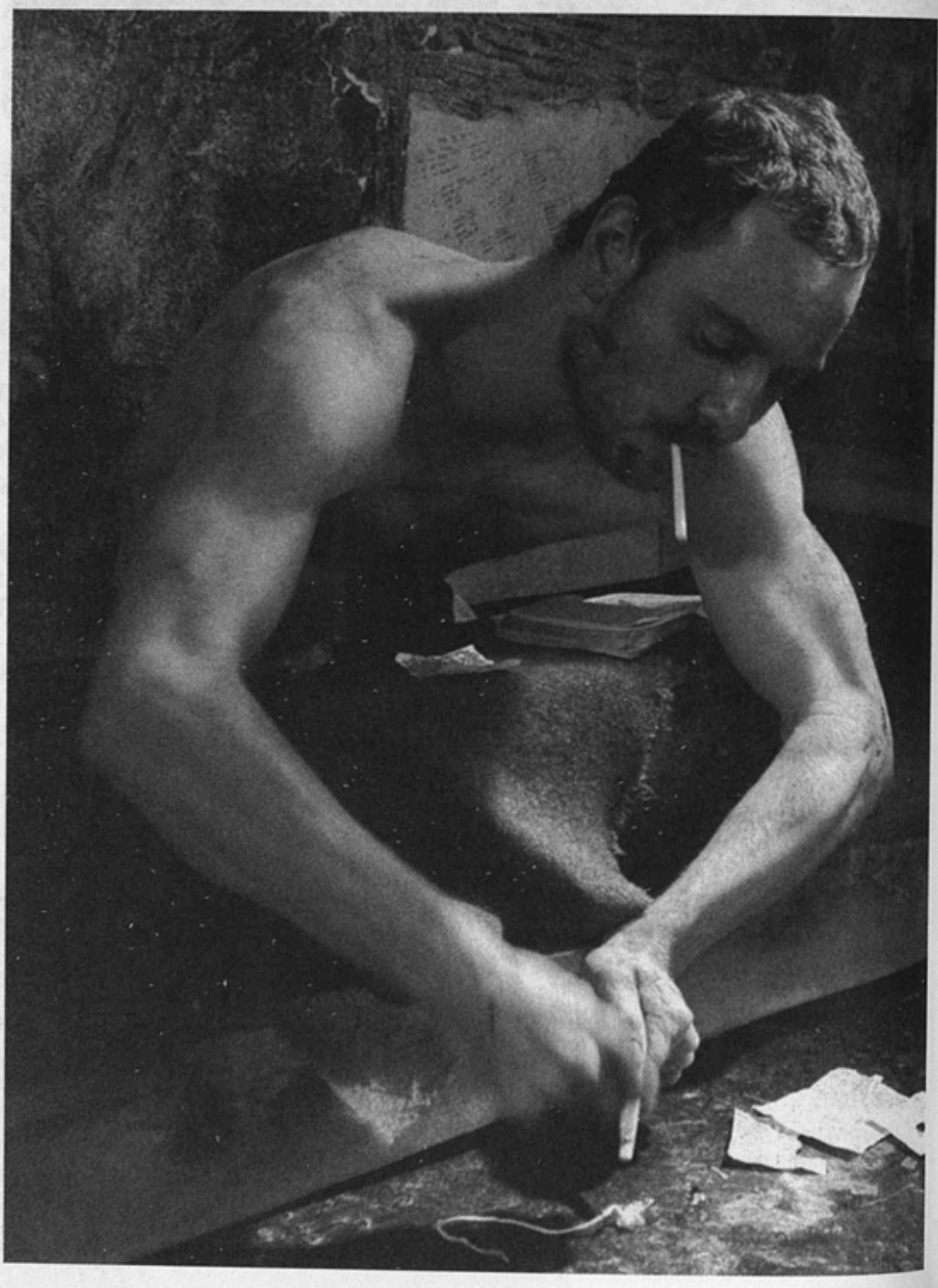
ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ МАРИЯ БЕЙКЕР

Мария Бейкер. В этом году в Канне вы получили приз «Золотая камера» за лучший дебют. Но дебютантом вас назвать трудно: вы снимаете фильмы уже пятнадцать лет. Просто до выхода «Голода» ваши работы классифицировались как видео- или киноарт и их показывали в галереях, а не в кинотеатрах. Чем, на ваш взгляд, работа кинохудожника отличается от работы кинорежиссера?



Стив Маккуин

Стив Маккуин. Это разные дисциплины. Я бы сказал, это другой язык, высказывание на другом языке. В мире киноарта моей основной задачей становится создание новой формы. Там меня больше всего интересует новизна формы, изобретение языка. Что же касается кинорежиссуры, то там главным является повествование, рассказанная история, развитие формы. Форма помещается в рамки нарратива — с началом и концом. Я как режиссер подчиняю и адаптирую эту форму в соответствии с заданными рамками. Именно это — игра с формой — больше всего интересует меня в традиционной режиссуре. Дело в том, что любой человек может рассказать историю. В любой стране, в любой точке земного шара вы можете найти рассказчиков — например, среди папуасов Новой Гвинеи! Поэтому история, рассказанная в кино, намного более универсальна, чем объекты, предназначенные для узкого круга ценителей современного искусства. В традиционном кино меня привлекает универсальность. Киноарт эксклюзивен — обращен прежде всего к людям, знакомым с западноевропейской концепцией искусства и готовым ее принять.



«Голод»

Если же говорить об условиях работы с практической точки зрения, конечно, это совершенно иной процесс! В кино ты окружен людьми — множество людей чем-то заняты на площадке. По правде говоря, мне показалось, что так работать проще! Всегда найдется кто-нибудь, кто принесет вам чашку чая или унесет ее в нужный момент. Когда я работаю как художник, мне приходится самому делать себе чай...

Мария Бейкер. В «Голоде» вы обращаетесь к той же форме, к тому же объекту, который привлекает вас в артпроектах — человеческому телу. Кажется, что и в традиционном кино «история тела» остается для вас главной.

Стив Маккуин. Нет, я бы не сказал, что меня интересует тело как таковое. Меня интересует физическое и физиологическое в кино. Мне интересно не само тело, но то, что мы с этим телом делаем.

Мария Бейкер. В картине представлена тотальная метаморфоза человеческого тела. Вы сказали как-то, что вам было интересно показать «тело как последний оплот сопротивления». Что это значит?

Стив Маккуин. Да, в данном случае человек использует единственное оставшееся в его распоряжении средство, а именно собственное тело, чтобы совершить акт протеста. Так же, как ребенок, которому велят есть, а он отказывается. Маленький ребенок практически лишен возможности контролировать ситуацию: все решения за него принимают родители — что ему есть, когда ложиться спать, какую одежду носить. Он использует отказ от еды как форму протеста. То же самое — использование собственного тела как инструмента — мы наблюдаем и у бомбистов-самоубийц. Конечно, мой фильм не только об этом, но в нем есть эта отчаянная нота, этот мотив — тело как единственное средство, последнее орудие борьбы.

Мария Бейкер. Вы сейчас упомянули террористов-самоубийц. Вы следите за ситуацией в мире — вы бывали на полях сражений в Ираке. Почему же вы решили обратиться к событиям тридцатилетней давности, к теме ирландского сопротивления?

Стив Маккуин. Для меня это прежде всего местная история. Отечественная история. История из моего детства — в то время в Лондоне, где я рос, террористы тоже взрывали бомбы. События в тюрьме «Мэйз», как и беспорядки в лондонском Брикстоне, очень занимали и волновали меня. Это было своего рода взросление, пробуждение, одиннадцатилетним мальчиком я вдруг осознал, что мир вокруг меня не такой, каким я его представляю. Каждый день по телевизору показывали парня по имени Бобби Сэндз, и на экране под его изображением стояла цифра (количество дней голодовки), и каждый день эта цифра увеличивалась. Я понимал, что парень перестал есть, и это производило на меня колоссальное впечатление. Это было что-то сродни потере невинности. Я очнулся и понял, что меня окружает совершенно иной мир.

Мария Бейкер. Какие режиссеры повлияли на вас? Мне показалось, что вы сознательно синтезируете элементы чистого «арта» (удивительные по красоте сцены в тюремной камере или финальные сцены) с традиционным кино. Например, история тюремщика снята так, как, возможно, это сделал бы Кен Лоуч. Вам было интересно экспериментировать и смешивать стили?

Стив Маккуин. Знаете, когда я работаю на площадке, мне некогда думать о Тарковском, Скорсезе, Феллини, Бергмане или Годаре! Я думаю о том, как мне снять хорошую сцену в данный конкретный момент. Когда мой глаз смотрит в объектив или на монитор, все, что меня волнует, — как лучше всего сделать этот план, эту сцену. Так что, по правде говоря, я ничего не могу вам сказать о смешении стилей — я просто не знаю. Если это и происходит, то не на сознательном уровне. Я не анализирую такие вещи, я просто думаю, как я хочу снять сцену. И, конечно же, одновременно я думаю о предыдущей и последующей сценах — то есть помещаю эпизод в контекст

фильма. В какой-то мере процесс напоминает работу писателя. К примеру, двадцатиминутная сцена диалога со священником. Я понимал, что в реальной жизни двадцать минут — очень короткий отрезок времени, но в кино двадцатиминутная беседа кажется необычайно длинной. Короткий разговор из жизни превращается в фильме в очень продолжительный — люди даже не верят, что он идет всего двадцать минут. То есть мне все время нужно решать, какой я хочу видеть каждую сцену. Что же касается кинематографических влияний, то у меня просто нет времени об этом думать — мне надо фильм снимать!

Мария Бейкер. Расскажите, пожалуйста, о главном актере — Майкле Фассбендере. Известно, что до начала съемок ему пришлось похудеть на двадцать килограммов. Как вам работалось с Фассбендером?

Стив Маккуин. Знаете, у нас ушло довольно много времени на поиски главного героя. Нужен был человек с мощной харизмой — под стать самому Бобби Сэндзу! Найти такого нелегко. В какой-то момент я начал сильно переживать, мне казалось, что мы вообще нужного актера не найдем. Когда я впервые встретился с Майклом, я не думал, что он подходит на роль. Но потом, когда мы начали разговаривать, общаться, я постепенно «проникся» им. И даже тогда, когда решение было принято, у меня все равно оставались сомнения. В процессе работы начал проявляться характер, выявляться суть — так всегда бывает. Ведь Майкл тоже сильно рисковал, согласившись на роль. Он не хотел упустить шанс! Он уехал голодать в Лос-Анджелес, провел там два с половиной месяца. Должен признаться, что когда я увидел его после возвращения, я испугался. Мне показалось, что они переборщили. Глядя на Майкла, я понял, почему пост является важной составляющей всех главных религий. Голод заставляет человека обратиться внутрь себя. Внешний мир теряет привлекательность — исчезают аппетит, сексуальное влечение, насущные интересы и потребности. Остается только собственный внутренний мир. Человек остается один на один с самим собой. И это очень интересно!

Мария Бейкер. Как вы заметили, история Бобби Сэндза — локальная, британская. Роль этого человека в контексте англо-ирландской драмы продолжает вызывать бурные споры. По вашему адресу уже прозвучали обвинения в том, что в «Голоде» вы превращаете преступника в жертву. Кто для вас Бобби Сэндз — террорист или мученик?

Стив Маккуин. Прежде всего, я хочу заметить, что эта история — локальная и глобальная одновременно. При желании в ней можно найти аналогии с событиями в тюрьмах «Абу Грейб» и «Гуантанамо». А на ваш вопрос я отвечу так: я не считаю Бобби Сэндза ни террористом, ни мучеником. Честно говоря, меня этот аспект не интересует. Главное для меня, что эта история произошла на самом деле. Я не верю в цензуру и не считаю, что кто-то имеет право предписывать мне, какие фильмы я могу или не могу делать. Любой однозначный ответ на вопрос о роли Бобби Сэндза будет упрощением. На самом деле, в его жизни есть некое пророчество. История повторяется вновь. Вероятно, людям будет интересно задуматься об этом, поспорить. Кроме того, мой фильм — не о Бобби Сэндзе. Это фильм о людях. Мне интересен не только Бобби Сэндз, но и тюремные охранники. Мне интересны люди в экстремальной ситуации. Обычные люди в необычной обстановке — что они делают, как ведут себя. Это фильм о ритуале. О ритуале повседневной жизни в экстремальных условиях.

Мария Бейкер. С 2003 года вы являетесь официальным художником-баталистом Имперского военного музея (Imperial War Museum). Эта должность была учреждена британским правительством во время первой мировой войны — в те годы прежде всего в целях пропаганды. Среди ваших предшественников на этом посту были Джон Сарджент, Уиндам Льюис и другие крупнейшие британские художники XX века. Каковы обязанности «официального художника-баталиста»?

Стив Маккуин. Этот пост был учрежден даже раньше — во времена Крымской войны. Сейчас, конечно же, никто не рассматривает функции «официального баталиста» как пропагандистские. Это очень ответственная роль, и в течение многих лет в этой роли выступают ответственные художники. Я тоже хотел взять на себя эту ответственность. Я предложил проект, который предполагает выпуск серии мемориальных почтовых марок с изображением солдат, погибших в Ираке. В Британии на почтовых марках Королевской почты (Royal Mail) разрешено печатать либо портреты членов королевской семьи, либо изображения уже умерших людей. Мне кажется, что люди, погибшие «за королеву и отечество», как здесь говорят, заслуживают того, чтобы оказаться на марке. В этом случае вся страна получит возможность визуального общения с теми, кто погиб. Визуализация очень важна. Ведь до сих пор в Британии, когда погибает солдат, он становится просто именем и номером. Его образ, его лицо не присутствуют в массовом сознании. СМИ не заинтересованы в распространении такого рода информации. Но я считаю, что в этом нет ничего постыдного и эти люди должны обрести лица. Еще мне хотелось, чтобы в моем проекте участвовала вся страна. Я не собирался делать бронзовую статую и взгромождать ее где-нибудь в Лондоне. Мне было интересно создать работу, которая была бы, если можно так сказать, функциональной и мобильной. В любой точке страны человек сможет отправить или получить письмо с мемориальной маркой на конверте. На данный момент мы выпустили факсимильный тираж марок и представили их в Манчестерской библиотеке и в Лондоне. Я беседовал с Гордоном Брауном о возможности выпуска официального тиража почтовых марок, и он поддержал мою идею. Посмотрим, что из этого выйдет... Большинство семей погибших солдат выразили желание, чтобы портреты их близких были помещены на почтовые марки. Мы провели опрос населения — семь из каждых десяти опрошенных поддержали наш проект. Диалог на эту тему продолжается. Надеюсь, марки будут выпущены.

Мария Бейкер. Вы планируете продолжать работу в большом кинематографе? Уже есть новые проекты?

Стив Маккуин. В будущем — да, надеюсь! Но сейчас я занят подготовкой к Биеннале-2009 в Венеции, где я буду представлять Великобританию.

Лесли Карон

ДМИТРИЙ КОММ

Эскимоска и Голливуд

К началу 50-х годов постановка музыкальных номеров как снов и галлюцинаций стала всеобщей модой. Даже персонажи фильмов эпохи немецкого экспрессионизма не грезили так часто, как это делают герои голливудских мюзиклов. Однако касается это лишь картин «Метро-Голдвин-Майер». Если сравнить мюзикл MGM, например «Бригадун», с фильмом ее вечного конкурента, студии «Парамаунт», таким, как «Забавная мордашка», контраст будет очевиден. Парамаунтовские фильмы — это чистый гламур, не случайно консультантами в них выступают фотографы журналов мод вроде Ричарда Аведона. Мюзиклы же MGM являют собой зрелище причудливое и даже иногда несуразное; гротескный микс итальянской оперы и бульварного кабаре 20-х годов, они до такой степени пребывают за гранью любых представлений о реальности и здравом смысле, что это позволяет поместить их в разряд фантастических произведений.

Конечно, Винсенте Миннелли задавал здесь тон, однако даже самый талантливый режиссер не мог бы навязать свой стиль целой студии, не работай он в составе студийного подразделения, «команды», которая разделяла его принципы. На MGM подразделение, ответственное за производство мюзиклов, называлось «команда Артура Фрида» (Arthur Freed Unit at MGM). Это не значит, что другие продюсеры не могли делать мюзиклы, — могли и делали, но так или иначе они приглашали режиссеров, звезд и технических специалистов из команды Фрида.

Подобно большинству голливудских продюсеров того времени, Артур Фрид был евреем-эмигрантом из Восточной Европы (его настоящая фамилия Гроссман) и в кино пришел окольным путем, начав карьеру на Бродвее сначала как актер, потом как автор песен. В этом качестве Фрид (на пару с Начо Хербом Брауном) создал много хитов, включая песню Singin' in the Rain, написанную еще в 1929 году — задолго до выхода одноименного фильма, который сам Фрид и продюсировал. Как «песенник» он и был приглашен в начале 30-х на MGM. Честолюбивый и энергичный, Фрид мечтал сделать мюзикл респектабельным, «оскаровским» жанром (из-за чего многие смотрели на него как на сумасшедшего) и, кроме того, обладал феноменальным чутьем на таланты. Именно он выбил для Джуди Гарленд главную роль в «Волшебнике из страны Оз» (Мервин Ле Рой хотел пригласить Ширли Темпл), а потом сумел убедить Луиса Б. Майера не сокращать финансирование мюзиклов, как это делали другие студии, а, напротив, расширить и дать ему, Фриду, относительную карт-бланш.

Из авторского цикла «Американский мюзикл: эволюция жанра». См.: К о м м Д. «Красота мечты и кошмара». — «Искусство кино», 2008, № 7.

«Лили»

Получив одобрение Майера, Фрид в короткие сроки собрал на MGM команду талантливых и ярких людей, большая часть которых пришла с Бродвея, а остальные были перекуплены у других студий. Именно он создал популярный у молодежи дуэт Джуди Гарленд — Микки Руни; он продюсировал Басби Бёркли и переманил с RKO Фреда Астера; он открыл для кино Джина Келли и сделал звездами Энн Миллер и Сид Чарисс. В то же время Фрид считал, что плохо разбирается в технических аспектах кино, поэтому все вопросы, связанные с производством фильмов, решал его помощник Роджер Иденс, а сам Фрид контролировал музыкальную составляющую картин – и благодаря ему над мюзиклами MGM всегда работали выдающиеся композиторы, такие как Коул Портер, Ирвинг Берлин, Джордж Гершвин. Следствием же неуверенности в своей компетенции стало то, что Фрид не любил работать с режиссерами со стороны, но охотно позволял дебютировать в режиссуре людям из своей команды, которым мог доверять на сто процентов. Так, при продюсерской поддержке Фрида стали режиссерами Чарлз Уолтерс, Стэнли Донен, Джин Келли.

Однако главным открытием Фрида был Винсенте Миннелли. Ради него Фриду пришлось выдержать битву с главой артдепартамента MGM легендарным Седриком Гиббонсом, который воспринял приглашение — без его ведома — нью-йоркского театрального художника как покушение на свои полномочия. Значимость Гиббонса на MGM трудно было переоценить, однако начинающий продюсер сумел отстоять своего протеже — и его правота стала очевидной уже после первых фильмов, снятых Миннелли в качестве режиссера. В итоге Фрид приобрел репутацию создателя звезд, продюсера, который никогда не ошибается. А тандем Фрид — Миннелли, сделавший дюжину классических фильмов, может служить одним из наиболее успешных примеров сотрудничества режиссера и продюсера за всю историю кино.

Но самым замечательным качеством Артура Фрида было полное отсутствие чувства меры. Он обожал пышные, зрелищные картины, где все звезды собраны вместе, — «Безумства Зигфилда» (1946), «Слова и музыка» (1948), «Плавучий театр» (1951) и т.п. Члены его команды получали благодаря этому воз-

можность для реализации своих самых необычных идей. Так, художница Айрин Шарафф, начинавшая работать еще с Аллой Назимовой, только в команде Фрида смогла развернуться во всем блеске неистощимой фантазии, создавая костюмы в виде архитектурных сооружений, растений или мифических животных. Дизайнеры и операторы регулярно получали «Оскары» за работу на мюзиклах Фрида. Наконец режиссеры, имевшие вкус к экранной динамике, работе с цветом да и просто обладавшие незаурядной фантазией, могли творить на экране чудеса.

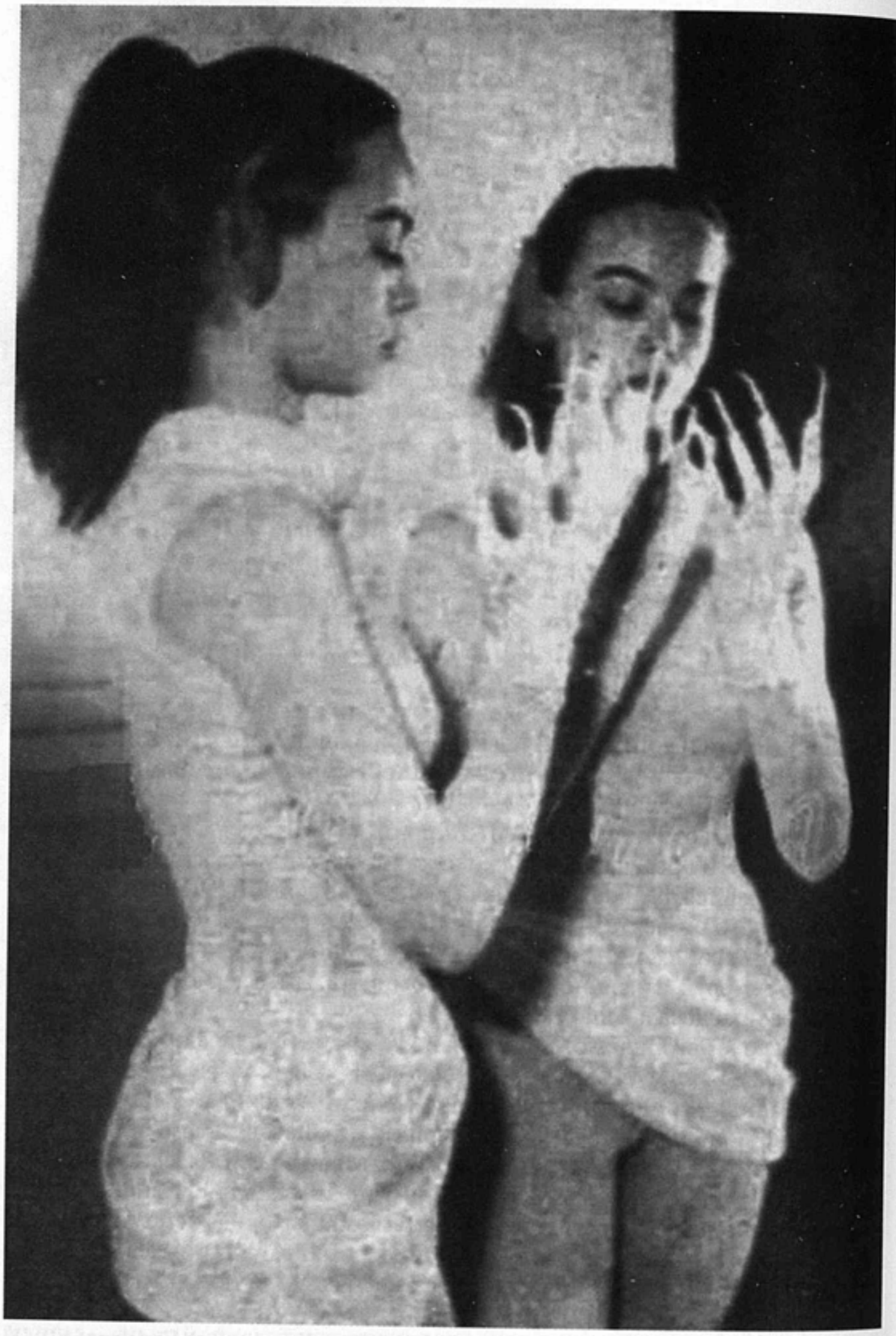
Не только фантазийность и эксцентрика отличали фильмы команды Фрида от конкурентов с других студий. Странным образом в них позволялось делать больше, чем это считалось возможным в эпоху кодекса Хейса. Не один Миннелли был способен поставить музыкальный номер как галлюцинацию умирающего (Limehouse Blues из «Безумств Зигфилда») или спародировать нуар с его абсурдными убийствами (номер Girl Hunt из «Танцевального вагона»). По его примеру другие режиссеры и хореографы MGM тоже превращали сцены убийств и насилия в музыкальные номера. Достаточно вспомнить Slaughter on 10th Avenue из фильма «Слова и музыка» (режиссер Норман Таурог, хореограф Роберт Элтон) или Frankie and Johnny из «Встретимся в Лас-Вегасе» (1956, режиссер Стэнли Донен, хореограф Гермес Пан). Но самой впечатляющей в истории мюзиклов MGM стала сцена убийства одного из персонажей «Бригадуна» (1954, режиссер Винсенте Миннелли, хореограф Джин Келли). Эпизод, где добрейшие жители зачарованного городка в одночасье превращаются в толпу разъяренных, полуголых дикарей, преследующих местного «диссидента» с ритмичными криками: «Run and Get Him!» («Беги и догони!») — и в итоге приводящих его к гибели, не только шокировал публику своей неожиданностью, но и содержал намек на «охоту на ведьм».

Разумеется, все эти сцены были откровенно фантастическими и не имели ничего общего с реальностью. Если в мюзиклах MGM показывалась смерть, это всегда была театральная, оперная смерть, и не существовало такого мелодраматического эффекта, который режиссер постеснялся бы использовать. В этих фильмах демонстрировалось не страдание, а красота страдания, не трагедия смерти, а изящное искусство умирать. Иными словами, в них была очень велика доза кэмпа.

Что было категорически табуировано во времена кодекса Хейса, так это гомосексуальная тематика. Но и здесь, еще до «Веревки» и «Незнакомцев в поезде», команда Фрида протаскивала на экран «рискованные» аллюзии. «В команде Фрида работало немало гомосексуалистов, и самым влиятельным из них был Роджер Иденс, который отвечал за ее повседневную деятельность, — пишет Мэттью Тинком. — Однако даже вне зависимости от сексуальной принадлежности их создателей мюзиклы Фрида использовали визуальные коды кэмпа для остранения, эстетизирования гендерных признаков»[1]. Примером такого рода «эстетизирования» часто называют номер The Great Lady Has an Interview (хореограф Чарлз Уолтерс) из «Безумств Зигфилда» Винсенте Миннелли. Но еще раньше, начиная с фильма «Крошки на Бродвее» (1941, режиссер Басби Бёркли), где Микки Руни пародирует эксцентричную бразильскую кинозвезду Кармен Миранду, игра на двусмысленностях, травестия всего и вся, включая сексуальную принадлежность, стала важной художественной стратегией команды Фрида.

Хотя для определенных элит именно этот аспект деятельности команды Артура Фрида является ключевым, для нас сейчас это не столь существенно. Важнее то, что команда Фрида, ловко балансируя на грани дозволенного цензурой, пользуясь новаторскими открытиями Винсенте Миннелли в рабо-

[1] Matthew Tinkcom. Working Like a Homosexual. Camp visual codes and the labor of gay subjects in the MGM Freed Unit. In: Hollywood Musicals, the Film Reader. Routledge, 2007, pp. 116—117.



Сфинкс: стадия зеркала

те с цветом и руководствуясь идеей создания зрелищ, превосходящих человеческое воображение, превращала мюзикл в разновидность фантастического кино. Даже зеленые ластоногие марсиане из фильма Уильяма Мензеса «Захватчики с Марса» (1953) выглядят менее «инопланетно», чем наряженные в двухцветные черно-белые костюмы (работа все той же Шарафф) участники бала студентов из «Американца в Париже».

В 1950 году, когда Фрид и Миннелли затеяли «Американца в Париже», главная звезда и хореограф картины Джин Келли импортировал из Франции новобранца: балерину Лесли Карон. Голливудская легенда гласит, что Келли из своего кармана заплатил оператору, чтобы провести ее пробы, поскольку имя девятнадцатилетней француженки даже не фигурировало в списке претенденток на роль. Карон было суждено стать последней из кинозвезд,

открытых Артуром Фридом, и сняться не только в самых титулованных фильмах его команды, но и в самых сюрреалистических мюзиклах за всю историю студии. Если относить мюзиклы MGM к разряду фантастики, то Лесли Карон можно назвать первой женщиной-звездой фантастического кино.

В целом голливудская сказка соответствует реальности, с той лишь разницей, что Карон была не Золушкой, а известной балериной, и в США Келли привез не только пробы, но и журнал «Пари-матч», где ей был посвящен четырнадцатистраничный материал.

Лесли Карон училась танцу у лучших русских мастеров в Париже — Ольги Преображенской и Александра Волынина. В 1946 году, когда ей было пятнадцать, на нее обратил внимание Ролан Пети, создававший в это время свою первую труппу «Балет Елисейских полей». Пети доверил девочке-подростку сольную партию в своем балете «13 танцев». Карон справилась и вскоре была принята в основной состав.

Пети быстро превратил «Балет Елисейских полей» в культовое для парижан место. Там были поставлены его знаменитые ранние спектакли «Юноша и смерть», «Орфей и Эвридика», «Кармен». Либретто для его балетов нередко писал Жан Кокто, сцену оформляли Пабло Пикассо и Кристиан Берар, на премьерах бывала вся художественная и интеллектуальная элита, и даже приезжие твердо знали, что в Париже есть две главные достопримечательности: Эйфелева башня и «Балет Елисейских полей».

Звездный час Лесли Карон наступил в 1948 году в балете под названием «Встреча», основанном на мифе об Эдипе и Сфинксе. Карон была Сфинксом, роль Эдипа исполнял знаменитый танцовщик Жан Бабеле. Ставил спектакль не Пети, а русский балетмейстер Давид Лишин (настоящая фамилия — Лихтенштейн), в 40-е годы, кстати, подвизавшийся в Голливуде в качестве хореографа мюзиклов. Вернувшись во Францию после войны, Лишин завоевал репутацию балетного авангардиста, заставляющего танцовщиков исполнять акробатические номера и рискованные трюки. «Встреча» не была исключением. Семнадцатилетняя Карон должна была не только танцевать сложную даже для взрослой балерины хореографическую партию, но и летать над сценой на цирковой трапеции. Художник Кристиан Берар придумал для нее костюм Сфинкса, включавший остроконечные «кошачьи» уши, трехсантиметровой длины когти и два крыла за спиной, разворачивавшихся в тот момент, когда Карон взмывала вверх на трапеции[2].

Но самый эффектный (и опасный) трюк был припасен под финал. Когда Эдип разгадывал загадку Сфинкса, та должна была броситься в пропасть. В реальности это выглядело так: Карон стремительно откидывалась назад, падала с трапеции вниз головой и зависала в нескольких сантиметрах от пола, привязанная за лодыжку тонким тросом. Публика буквально ахала от ужаса, и даже Бабеле, уже видевший этот трюк на репетиции, был встревожен. «Он незаметно подергал меня за волосы, чтобы проверить, не убилась ли я на самом деле», — с наивной гордостью рассказывала Лесли журналистам[3].

После премьеры «Встречи» парижские газеты назвали Карон открытием года, при этом почти все обратили внимание не только на танцевальное мастерство юной балерины, но и на ее актерские способности. Заметили это и кинематографисты. Однако не Джин Келли первым предложил Карон сниматься в кино. Его опередил Роже Вадим, только что закончивший сценарий «Срезанных лавров». Вадим тоже видел «Встречу» и, по обыкновению, сразу влюбился. Однако, если верить его мемуарам, Карон отвергла его ухаживания. Тем не менее Вадим убедил режиссера Марка Аллегре провести ее пробы. Ма-

---

[2] Джин Келли после премьеры назвал персонаж Лесли Карон cat-girl. Наверное, он хотел таким образом подчеркнуть ее сексуальность. А может быть, просто не знал, что такое Сфинкс.

[3] Цит. по: Anna K i s s e l g o f f. The Ballerina in Leslie Caron The Actress. — The New York Times. March, 12, 1995.

Артур Фрид (за роялем) и Винсенте Миннелли

териал, по мнению обоих, был удачен, Карон подходила на роль идеально, и у Вадима были все шансы продолжить осаду. Дело испортил продюсер, отказавшийся утвердить ее со словами: «Она похожа на эскимоску!»[4]

В отличие от глупого французского продюсера, похоронившего надежды Роже Вадима, Артур Фрид распознал потенциал Карон моментально. Хотя и здесь не обошлось без проблем с руководством студии. Дело в том, что Лесли в самом деле походила на эскимоску: маленького роста (всего 1.56), курносая, большеротая, со странным, почти азиатским разрезом глаз и невероятной улыбкой, при которой ее и без того огромный рот раздвигался чуть ли не до ушей, — еще недавно девушка с такой внешностью не могла бы рассчитывать даже на роль подружки героини. Утвердив Карон в главном проекте года, Фрид поставил на карту свою репутацию продюсера, который никогда не ошибается.

И в очередной раз оказался прав.

«Американец в Париже» — перехваленный фильм с трудной судьбой, ра-

[4] Подробнее см.: В а д и м Роже: «От звезды к звезде». М., 2002, с. 19—21.

бота над которым сопровождалась тщательно скрываемыми конфликтами между Миннелли и Келли, а монтаж длился почти полгода, — собрал шесть «Оскаров», включая номинацию «За лучший фильм», и реализовал мечту Фрида о мюзикле, который заставит Киноакадемию относиться к нему серьезно. Причем и все лучшее, и все худшее, что есть в «Американце в Париже», — на совести Миннелли. Лучшее — это музыкальные номера-галлюцинации, в частности, первое появление на экране Лесли Карон. Лесли возникала как чудесное видение в зеркале и исполняла шесть танцев, иллюстрирующих разные — противоречащие друг другу — качества ее героини Лизы.

Каждому танцу соответствовали свой цвет, освещение и стиль декора, варьирующийся от барокко до модерна. Эта сцена — одна из немногих в фильме, где режиссер и исполнительница главной роли работают в унисон, Карон через танец, а Миннелли через цвет и декор транслируя основную идею: Лиза многолика, она не столько настоящая женщина, сколько миф о «вечной женственности». В фильме реалистического типа на передачу этой идеи ушло бы полчаса экранного времени, но в фантастическом кино, вроде картин Винсенте Миннелли, для этого требуется лишь трехминутная галлюцинация.

Худшими же были актерские работы: Джин Келли весь фильм ходил с выражением «я-хороший-парень» на лице, а Карон хихикала, как восьмиклассница на первом свидании. Но если Келли никогда не считался хорошим актером, то Карон, как покажет будущее, имела значительный актерский талант. Все, в чем она нуждалась, — внимательный режиссер, способный помочь неопытной исполнительнице раскрыться.

Именно на это она рассчитывала, согласившись приехать в Голливуд. Ее не устраивал статус балерины, которая иногда еще и что-то играет, — она хотела стать настоящей драматической актрисой и готовилась к тому, что отсутствие школы и опыта придется компенсировать тяжелой работой. Но реальность оказалась иной. Все вокруг говорили ей комплименты, а MGM предложила немыслимый для дебютантки контракт, по которому она в неделю должна была получать в сто раз больше, чем получала в месяц, танцуя в балете у Пети. Ею занимались лучшие стилисты, костюмы для нее делала лично Айрин Шарафф, а оператор Джон Элтон часами возился с освещением, чтобы она выглядела, как на картине Мане или Дюфи. Но никто и не собирался давать ей уроки актерского мастерства. Перед съемками Фрид нанял для Карон учителя фонетики — дабы улучшить английское произношение. Однако на предварительных просмотрах выяснилось, что мужская часть аудитории находит ее французский акцент сексуальным, после чего учителя фонетики уволили и студия категорически запретила учить Карон правильно говорить по-английски.

Лесли переходила от недоумения к отчаянию, думая, что ею не занимаются, потому что ее бездарность очевидна всем окружающим. К тому же ее свободная парижская манера поведения то и дело порождала неловкие ситуации. Приходя на съемочную площадку, она здоровалась за руку со всеми членами съемочной группы, включая техников и осветителей, за что получила кличку Мисс Французское дружелюбие. В одном интервью Карон назвала себя «девочкой из монастыря», имея в виду, что занятия балетом оставляли мало времени для личной жизни, — после чего остроумцы из актерского отдела MGM записали в ее актерской карточке в графе «амплуа»: «европейская девственница». В растерянности она даже отправила письмо Роже Вадиму, умоляя приехать в Голливуд и намекая на возможность романа. Однако Вадим, уже увлеченный Брижит Бардо, не ответил на приглашение.

Парадокс заключался в том, что команда Фрида могла сделать Лесли звездой, но была не в состоянии помочь ей стать актрисой. Эти люди не создавали драматические действа, они генерировали образы — яркие, оригинальные, поражающие воображение. Их скорее можно сравнить с клипмейкерами, пусть бесконечно более талантливыми, чем нынешние телевизион-

ные поденщики. Не случайно среди постановщиков, работавших на Фрида, не было тех, кто прошел школу театральной режиссуры, отличался пристрастием к психологии, нюансам актерской игры. Да и зачем? Ведь актеров в команде Фрида тоже почти не было. Разве Фред Астер играл кого-нибудь, кроме Фреда Астера? Разве Джин Келли знал какое-то другое амплуа, кроме «good in two shoes» (то есть хорошего парня, по ехидному замечанию Миннелли)? Значительной актрисой являлась Джуди Гарленд, но она как раз, работая на Фрида, мучилась от невозможности реализовать свой потенциал.

Судьба Джуди высвечивает еще один, довольно мрачный, аспект деятельности команды Фрида. Артур Фрид и его окружение были создателями звезд, но они же и стремились к полному контролю над ними, включая их личную жизнь. Так, Фрид сам одалживал Джуди Гарленд деньги на наркотики — в счет гонораров будущих фильмов. И как раз в год, когда Лесли Карон приехала в Голливуд, Джуди — растолстевшая и подурневшая — была безжалостно списана в архив. Лишь немногим звездам команды Фрида удалось, как Джину Келли, уйти от положения марионетки. Женщинам это не удавалось никогда.

Судя по первым шагам Лесли Карон в Голливуде, ей тоже была уготована роль студийной марионетки. Будучи по французским меркам несовершеннолетней (во Франции тогда совершеннолетие считалось с двадцать одного года), Карон прилетела в Америку с матерью. Но Фрид свое дело знал; уже через две недели мама была отправлена обратно в Париж. Лесли осталась одна в чужой стране, никого толком не зная и плохо говоря по-английски.

Но, в отличие от Джуди Гарленд, она не была жертвой. За годы балетной муштры ей довелось иметь дело с людьми и пожестче, чем Фрид и Иденс. Она начала бороться.

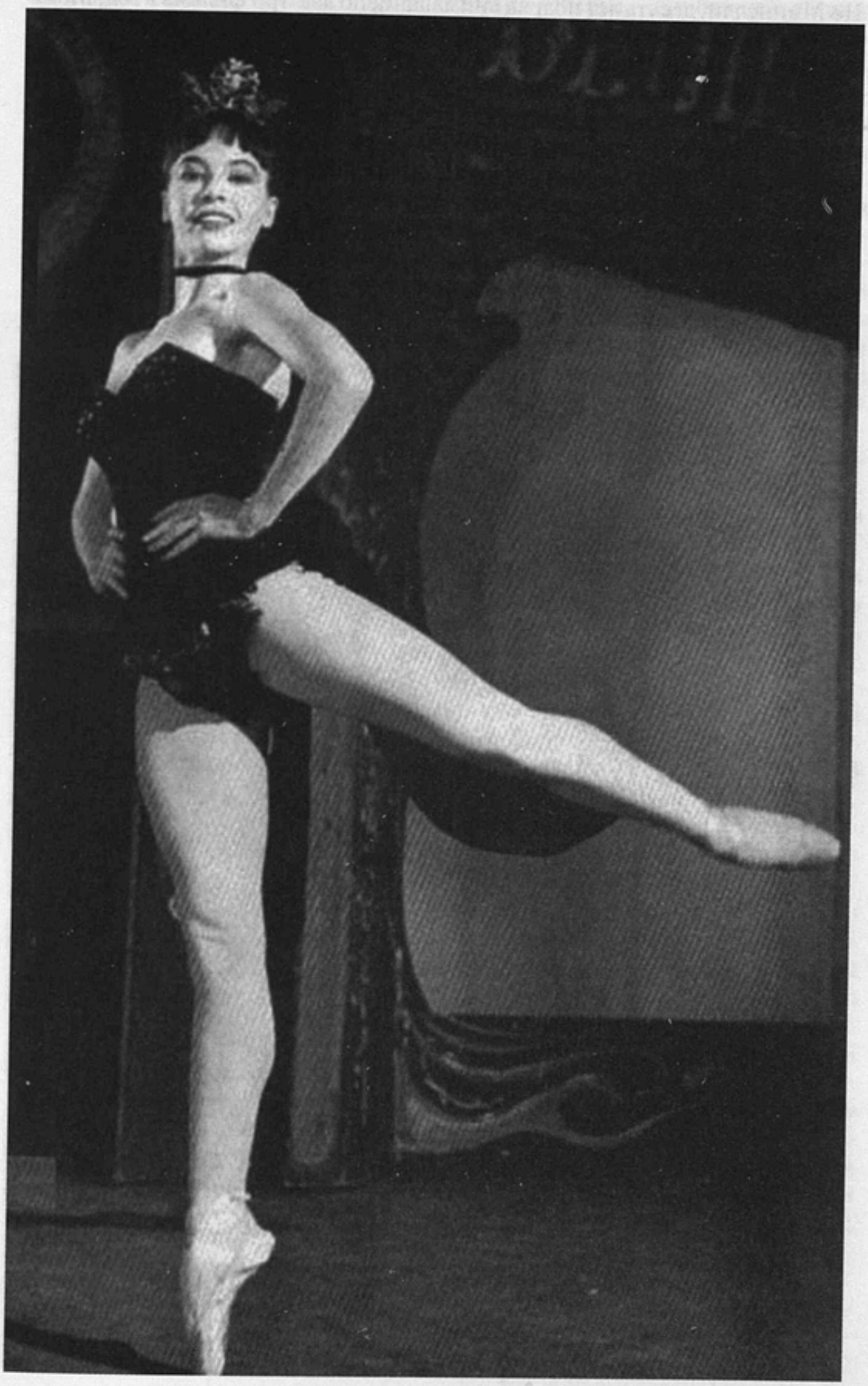
Ее оружием на первых порах была особого рода сексуальность, которую французы называют словом gamine — «сорванец». Раскованности и озорного лукавства, которые она продемонстрировала в «Американце в Париже», оказалось достаточно, чтобы режиссеры MGM выстроились в очередь, дабы снимать ее. И все постановщики, работавшие с ней, от Винсенте Миннелли до Жана Негулеско, подчеркивали ее ответственность и дисциплину, граничащие со склонностью к самоистязанию. Похоже, осознав, что никто в Голливуде не будет заниматься ее обучением, Карон решила сделать все сама. За три года она сыграла в пяти фильмах, блестяще завершив этот марафон в 1953 году номинацией на «Оскар» за лучшую женскую роль в картине «Лили».

Пока Миннелли, Фрид и Келли спорили, кто и как будет монтировать «Американца в Париже», она успела сняться в готическом детективе «Человек в плаще» (1951), где Джозеф Коттен играл Эдгара По, спасающего юную француженку, похожую на его умершую возлюбленную, от козней злодейки в исполнении Барбары Стенвик. Здесь Лесли была застенчивой инженю, правда, не без чертовщинки в раскосых глазах, особенно в сцене, где героиня сообщает, что ее любимый поэт — Шарль Бодлер.

На «Аллее славы» (1952) Карон работала с живым классиком — Раулем Уолшем, и, по ее словам, именно он познакомил ее с азами актерского мастерства. Однако сам Уолш находился не в своей тарелке: он делал мюзикл на MGM без поддержки команды Фрида, черно-белый и в подчеркнуто реалистическом антураже. Действие разворачивалось на улицах, в дешевых кабаре и прокуренных забегаловках Нового Орлеана. Карон играла девушку, которая мечтает стать звездой балета, но вместо этого вынуждена выступать в кабаре, чтобы содержать слепого отца. В фильме у нее три танцевальных номера, лучшим из которых является Jolly Jacquelyn, где без зазрения совести смешаны балетное и кабаретное. Карон в «Аллее славы» — типичный gamine, с широко распахнутыми глазами и еще более широкой улыбкой.

«Три истории о любви» (1952), и снова встреча с Миннелли. Снимая мистическую любовную историю на улицах Рима, лидер MGM превзошел себя. Никогда еще его коронная идея создания magic beauty не воплощалась на

экране с таким великолепием; каждый кадр из новеллы «Мадемуазель» — это живопись, более достойная находиться в музее, чем на экране кинотеатра. Карон в этом фильме первый и единственный раз в своей карьере выглядит настоящей голливудской красавицей. При этом, как обычно, Миннелли увлекся изображением и «потерял» актеров, так что даже Этель Бэрримор, играющая ведьму, явно не может решить, следует ли ей выглядеть зловещей или забавной. Однако Карон уже не испуганная «девочка из монастыря», она способна пусть не очень уверенно, но все-таки выстроить характер героини —

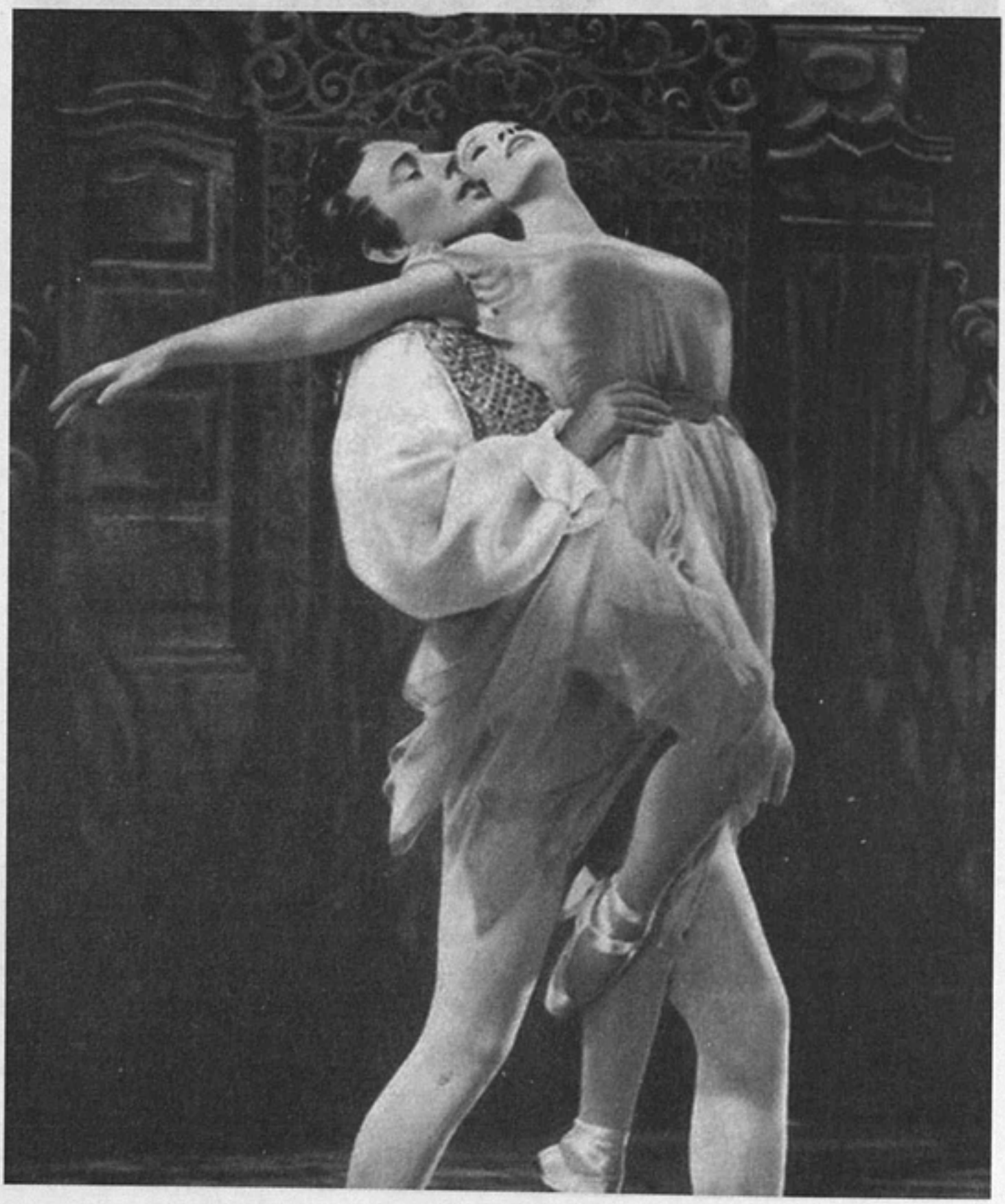


Лесли Карон в балете Ролана Пети «Траур на 24 часа»

и впервые ядром этого характера оказывается не озорство и смешливость, а нежность, уязвимость и чувственность. Именно в новелле «Мадемуазель» возникает черновой набросок того образа, который принесет Лесли мировую славу после выхода фильма «Лили».

«Лили» — маленький шедевр, который самим своим появлением на свет обязан Лесли Карон. Планировалось, что это будет масштабная постановка с Винсенте Миннелли в режиссерском кресле. В расчете на него писался сценарий, изобиловавший сюрреалистическими событиями и видениями. Но Миннелли, десять лет подряд снимавший по два-три фильма в год, в конце концов слег от переутомления. Узнав, что Миннелли не сможет работать, Фрид тоже отказался от «Лили», передав ее продюсеру Эдвину Кнопфу, специалисту по малобюджетным картинам. Правда, режиссером остался «человек команды» — Чарлз Уолтерс, бывший танцовщик и хореограф, которого Фрид в начале 40-х переманил с Бродвея, а в 1947 году позволил дебютировать в режиссуре. Уолтерс не был изощренным визуальным стилистом, как Миннелли, но имел свои козыри: пристрастие к гротеску и абсурдному юмору. Однако судьба фильма зависела от согласия Лесли Карон сыграть главную роль.

«Мне говорили, что участие в этой картине погубит мою карьеру», — вспоминала Карон. — А я отвечала: «Какую еще карьеру?» К 1953 году разочарование в Голливуде и сомнения в своем таланте достигли у Лесли апогея,



Умирающая Золушка — такое было возможно только на MGM

едва не приведя к нервному срыву. Возможно, поэтому героиня фильма — затравленная бездомная бродяжка — показалась ей близкой. И она решила сниматься.

«Лили» выглядит необычно даже на фоне фантасмагорических мюзиклов MGM той эпохи. По сути, это первый в истории кино мюзикл на тему шизофрении. Его герой, контуженный на войне кукольник (Мел Феррер), способен полноценно общаться с внешним миром лишь посредством своих кукол. Их четыре (причем одна — женская), и каждая воплощает определенную часть его личности. События фильма показаны глазами ребенка — прибившейся к шоу маленькой бродяжки Лили, которая не видит разницы между куклами и живыми людьми, в равной степени простодушно общаясь с теми и другими. В кульминационной сцене (галлюцинации, разумеется) Карон по очереди танцует с каждой из кукол; куклы одна за другой превращаются в Феррера и убегают, растворяясь в пространстве. Если бы Бунюэль решил снять мюзикл, у него бы, наверное, вышло что-нибудь в этом роде.

Все это абсурдистское действо, от первой до последней сцены, тащит на своих плечах Лесли Карон. Угловатые движения и незавершенные жесты Лили, ее робкий и полный надежды взгляд, нежная, полудетская улыбка, которая возникает на мгновение и тут же прячется, словно пугаясь жестокости окружающего мира, — все эти штрихи точно складываются в яркий и трогательный образ, придающий человечность и смысл сюрреалистическому событийному ряду. А внимательный зритель заметит, что от Лили ведет свое происхождение Джельсомина из снятой годом позже «Дороги» Феллини.

«Лили» триумфально прошла в США и в Европе. Она была выдвинута на «Оскар» по шести номинациям, в том числе и «За лучшую женскую роль», но выиграла лишь в одной — «За лучшую музыку». Зато Карон получила приз британской Киноакадемии BAFTA и удостоилась специального упоминания жюри Каннского фестиваля с формулировкой «За очаровательное исполнение». Если в «Американце в Париже» родилась звезда, то в «Лили» родилась актриса.

По законам Голливуда успех следовало закрепить новой картиной. Но Лесли и здесь не играет по правилам. После окончания съемок она улетает во Францию, где начинает выступать в «Балете Парижа» Ролана Пети. Договоренность с Пети была заключена еще до начала работы над фильмом: Карон осточертел Лос-Анджелес, оказавшийся сонным, провинциальным городком, без театров, музеев и библиотек, и однажды она позвонила в Париж своему учителю, который сообщил, что готов продолжать с ней работать. В ноябре 1953 года Ролан Пети поставил специально для Карон балет «Спящая красавица», в котором сам был ее партнером. А в начале 1954 года труппа отправилась в турне по Англии и США, в ходе которого Карон танцевала главную партию в комическом балете «Траур на 24 часа» (опять-таки вместе с Пети).

Однако весной 1954 года MGM вернула ее «к конвейеру». План студии был прост: собрать всю съемочную группу «Лили», вплоть до последнего человека, — и пусть они сделают еще одну «Лили»! (До прямых сиквелов Голливуд тогда не опускался.) Однако Лесли внесла свои коррективы. «Лили» была хороша всем, кроме непритязательной хореографии Чарлза Уолтерса. По настоянию Карон, Уолтерс остается только режиссером картины, хореографом же назначают Ролана Пети[5].

Вышедшая в 1955 году «Хрустальная туфелька» по фантастичности не уступала «Лили». Это была ревизионистская версия «Золушки», в которой героиня являлась не безвинным ангелочком, а трудным подростком. Золушка ходила босиком, ругалась со сводными сестрами, дралась с другими детьми и, встретив принца, не танцевала с ним, а сталкивала его в озеро. Лесли Карон, впервые имея дело с материалом, написанным специально для нее, превра-

[5] У Пети уже был опыт работы с MGM: в 1952 году он поставил танцевальный номер «Русалочка» в мюзикле «Ханс Кристиан Андерсен». Однако фильм прошел в прокате неудачно, и хотя Пети был виноват в этом меньше всех, с тех пор его в Голливуд не приглашали.

тила свою героиню в чумазого маленького эльфа, ведущего трагикомическую борьбу за право быть не таким, как все. Фея-крестная же стала безумной старухой-клептоманкой, разговаривающей на птичьем языке в духе Льюиса Кэрролла. Платье, которое она дает Золушке для поездки во дворец, краденое, причем его хозяйка тоже присутствует на балу, что превращает этот эпизод в сцену комического саспенса.

Как положено уважающей себя героине мюзикла MGM, Золушка регулярно видела галлюцинации, которые ставил Ролан Пети в виде мини-балетов, минут по десять каждый. Один из них представлял собой фантазию влюбленной девушки и заканчивался танцем Карон на гигантском торте. Другой — сцена смерти Золушки в финале: данс макабр с участием некоей египетской принцессы, римских легионеров с зелеными лицами и злых колдунов, которые зомбируют принца, заставляя его забыть Золушку. Умирая от любви, Золушка скатывается вниз по ступеням дворца, и из ее падения Пети тоже сделал танец.

Рецензии были благоприятными, а вот реакция публики оказалась противоположной. Авторы фильма не учли, что «Лили» была самостоятельной историей, основанной на малоизвестном рассказе Пола Галлико, «Золушка» же являлась сказкой, любимой всеми, от мала до велика. Превращение ее в комедию абсурда зрители, особенно в глубинке, восприняли как надругательство со стороны голливудских снобов. Слишком дерзкая для безмятежных 50-х, «Хрустальная туфелька» провалилась в прокате.

Несмотря на разницу в результатах, «Лили» и «Хрустальная туфелька» во многом похожи: обе способны претендовать на звание самых необычных мюзиклов в истории MGM. А роли в них, наверное, стали самыми личностными для Карон в 50-е годы. К этим достижениям мало что мог добавить снятый в том же 1955 году мюзикл с устрашающим названием «Длинноногий папочка», над которым Карон и Пети снова работали вместе (таблоиды уже давно писали, что они любовники). Карон не скрывала, что единственной причиной, заставившей ее сняться в этом фильме, было приглашение лично от Фреда Астера. Снимался «Длинноногий папочка» на студии «XX век — Фокс» и был основан на пошлейшем сюжете о любви доброго миллионера и бедной сиротки — какой контраст с безумными мюзиклами MGM! На фоне стандартного глянца танцевальные номера Ролана Пети выглядели фрагментами другой картины. Их было два: дуэт Астера и Карон «Ангел-хранитель», явно вдохновленный фильмом Миннелли «Иоланда и вор», а также пятнадцатиминутная сцена сна героини, в которой Астер был превращен в статиста и Карон солировала в одиночестве. Жутковатый по атмосфере, изобилующий сюрреалистическими образами и событиями, этот эпизод был разруган критиками, как выпадающий из стилистики фильма. Он и правда выпадал — в лучшую сторону.

«Хрустальная туфелька» и «Длинноногий папочка» стали последними танцевальными фильмами, которые Карон сделала в Голливуде. Они как бы подвели итог первым пяти годам ее работы в кино. Итог оказался неоднозначным.

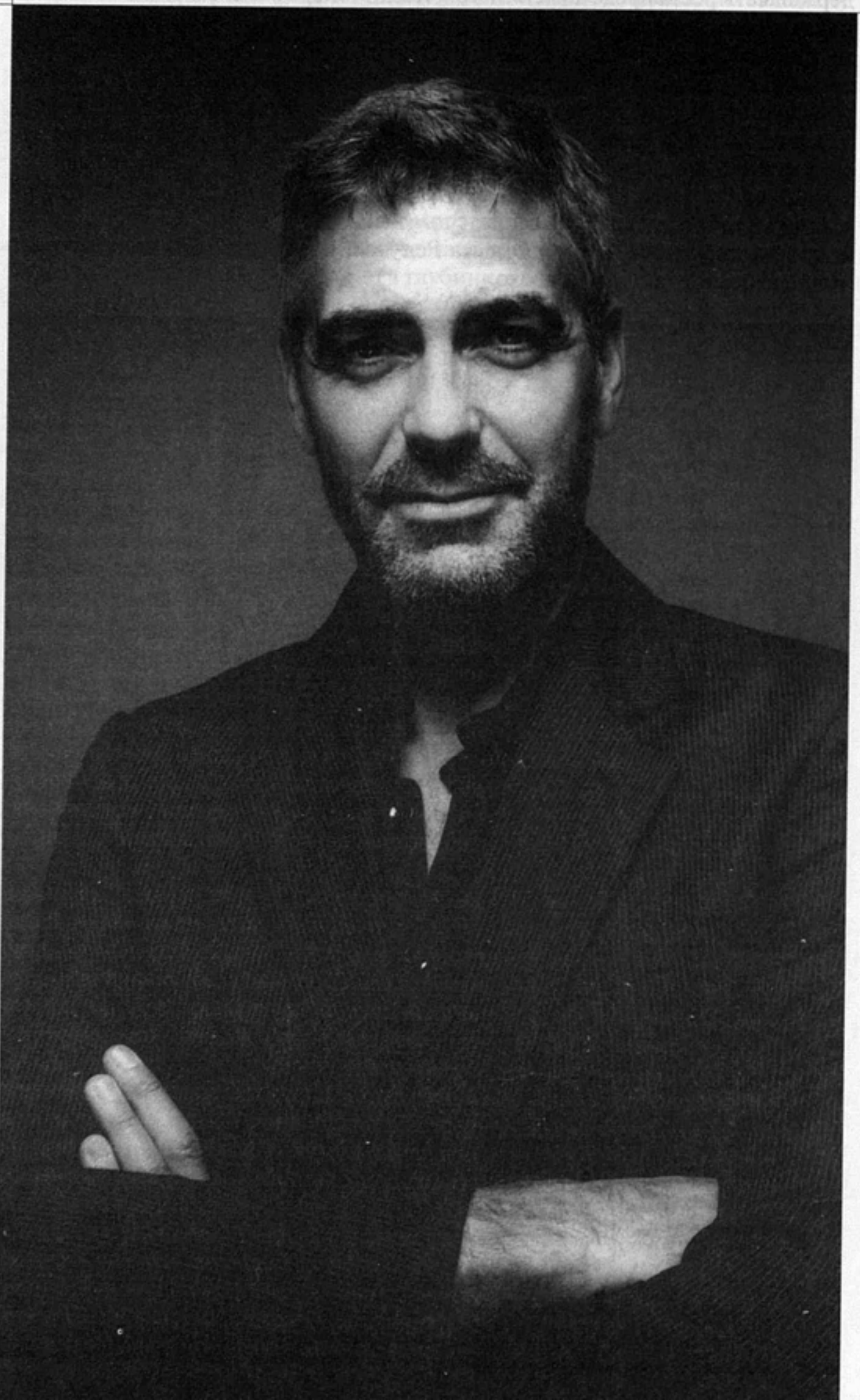
С одной стороны, она сумела доказать, что является самостоятельной актрисой, а не очередным «домашним животным» команды Артура Фрида. Возможно, если бы она дебютировала в Европе у Марка Аллегре, а не в Америке у Винсенте Миннелли, мы бы сейчас знали иную Лесли Карон. Но в тех условиях, в которые ее поставили, она совершила настоящий подвиг. Некрасивая маленькая девушка без актерского опыта сумела развернуть Голливуд «под себя»: к лицам, не соответствующим стандартам гламура, но живым, выразительным и сексуальным. По сути, благодаря «эскимоске» Карон возник феномен funny face; она была первой «забавной мордашкой» в Голливуде, ее успех проторил дорогу другим, в частности Одри Хепбёрн и Ширли Маклейн. (Одри была старше, чем Лесли, и намного красивее и сниматься в кино начала раньше, но главную роль получила только в 1953 году, причем не в последнюю очередь потому, что Адольф Цукор, увидев, как MGM раскручивает звезду с неголливудской внешностью, решил, что и «Парамаунту» стоит обзавестись кем-то подобным.)

С другой стороны, неудача «Хрустальной туфельки» показала руководству MGM, что она так и не стала звездой, способной одним своим участием обеспечить успех фильма. Впрочем, Карон это мало беспокоило: в том же 1955 году Жан Ренуар, внимательно следивший за ее карьерой, написал специально для нее пьесу «Орве» и сам поставил ее в театре «Ренессанс» в Париже. Впервые в жизни Карон играла драматическую роль на сцене, причем на родном языке и перед французской аудиторией. Как утверждает Андре Базен, на премьере публика вызывала актеров на бис шесть раз. Сам же спектакль выдержал четыреста представлений. Для Лесли теперь были открыты не только балет и кино, но и театр, а продюсеры лондонского Вест-Энда, этого вечного конкурента Бродвея, уже звали ее сыграть... Жижи в одноименном спектакле. Питер Холл — новая режиссерская звезда британского театра, годом ранее осуществивший мировую премьеру пьесы Беккета «В ожидании Годо», утверждал, что мечтает с ней работать. Кому еще удавалось преуспеть в этих трех искусствах сразу?

«Если бы мой отец увидел Лесли Карон, он создал бы не один ее портрет и даже не сто, а писал бы ее всю жизнь», — сказал Жан Ренуар. Что ж, за неимением поблизости Пьера Огюста Ренуара, Карон нарисовала себя сама. И вроде бы получилось неплохо.

Лесли Карон и Ролан Пети в балете «Спящая красавица»

ОПЫТ



Джордж Клуни

ДЖОРДЖ КЛУНИ

Самопознание через самоиронию

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ГВЕН ДУГЕ

Кажется, о Джордже Клуни уже написано и сказано почти все. Но вот его новая картина «Кожаные головы», или «Любовь вне правил». Здесь он и режиссер, и актер. В центре истории — беспечный и жизнерадостный герой. Можно сколько угодно обвинять его в крайнем эгоизме и невнимании к деталям, но, видя, как Клуни веселится на футбольном поле, нельзя не проникнуться его оптимизмом.

Гвен Дуге. В молодости вы мечтали стать профессиональным бейсболистом. В «Кожаных головах» вы сыграли футболиста. Можно ли сказать, что вы пытались таким образом приблизиться к своей неосуществленной мечте?

Джордж Клуни. Нет. Для меня эта роль — сплошное развлечение. Идея фильма принадлежит Стивену Содербергу, но ему не удалось ее реализовать, поэтому он предложил мне готовый сценарий. Это оказалась комедия о мире американского футбола в 20-е годы XX века. Разве я мог отказаться от такого замысла, тем более что автор — сам Содерберг?

Гвен Дуге. Ваш отец был известен как журналист, для которого факты имели первостепенное значение. Вы знакомы с журналистской средой 50-х, воспроизведенной в фильме «Спокойной ночи и удачи». Стала ли ваша новая картина напоминанием о том, что ценности профессиональной этики сегодня размыты и практически потеряны?

Джордж Клуни. В «Спокойной ночи и удачи» я исследовал проблему ответственности, которая исключает возможность предательства, искажения фактов. Я показал, как важно уметь задавать правильные, но при этом всегда «неудобные» вопросы, которые ломают привычные стандарты, бросают вызов, в то время как весь мир подчиняется старым канонам, примиряется с существующим порядком. В «Кожаных головах» мне хотелось создать яркую и комичную картину мира, в котором много нелепого и смешного. Здесь журналистом ежедневной газеты становится молоденькая девушка, что в те времена казалось немыслимым. Работая над фильмом, я вспоминал классические ленты «Первая полоса» Льюиса Майлстоуна и «Его девушка Пятница» Хоуарда Хоукса с Кэри Грантом в главной роли. Прежде всего, я хотел, чтобы в «Кожаных головах» появился герой первой мировой войны, у которого была бы тайна, связанная с его военным прошлым. При этом я осмелился немного поиронизировать над Джоном Керри и приписанными ему подвигами, совершенными во время войны во Вьетнаме. А что до моего отношения к профессиональной этике... Я постарался показать суть журналистики, ее основные принципы. Героиня фильма постоянно стоит перед выбором: стоит ли использовать тот или иной материал, публиковать

ту или иную статью? На чаше весов — личные интересы и благополучие других, честность и корысть. Но мне хотелось понять и то, что заставляет людей низвергать героев с пьедестала, развенчивать их, естественно ли такое желание.

Гвен Дуге. Подобное исследование проводит Клинт Иствуд в своем фильме «Флаги наших отцов», выводя в картине образы ветеранов второй мировой войны, возведенных обществом в ранг героев. Как формируется путь от славы и всеобщего признания до безразличия и презрения?

«Кожаные головы»

Джордж Клуни. Вы абсолютно правы, проводя сравнение с работой Иствуда. Меня также интересуют различные грани восприятия героев обществом и отдельными людьми. Нам уже известны случаи, когда рассказы участников войны не соответствовали реальности и даже оказывались чистым вымыслом. Мы знаем, к чему может привести подобный обман. Как правило, никому не приходит в голову сопоставить или проверить те или иные факты, никто не осмелится усомниться в честности героя. Что и говорить, мы нуждаемся в героях, а потому, если те не вполне соответствуют нашим представлениям о них, мы без колебаний «исправляем» их образ, идеализируем и приукрашиваем его с той же легкостью, с какой ретушируем неудачные фотографии.

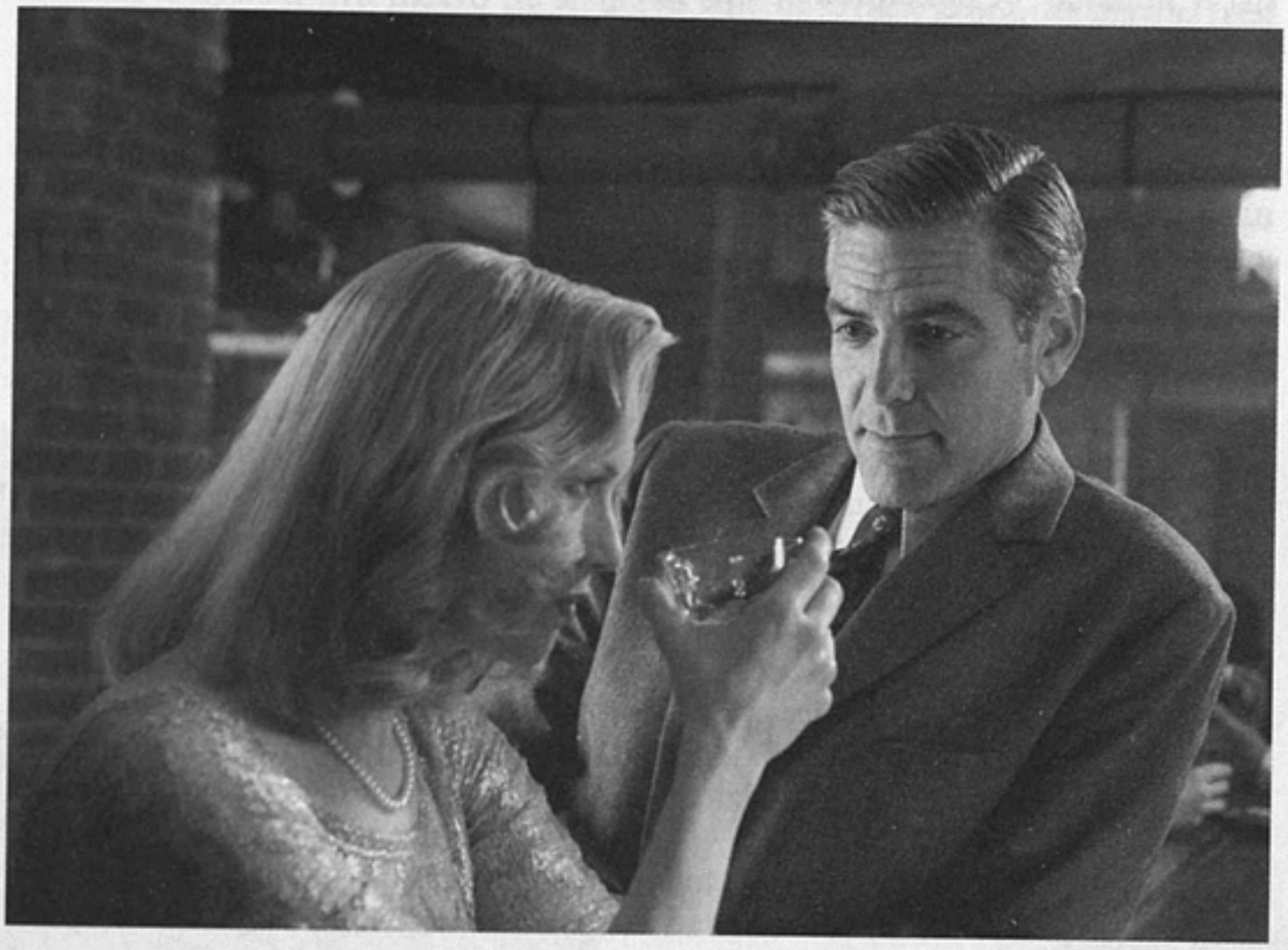
Гвен Дуге. Недавно известный проповедник Джоэл Остин подчеркнул, что людям необходимо «перепрограммировать сознание, чтобы примириться с самими собой». Не кажется ли вам, что подобное наставление можно было бы дать и вашему персонажу — звезде футбола Картеру Резерфорду?

Джордж Клуни. Интересная мысль. Картеру и правда не помешал бы подобный совет. Мне вспоминается недавний скандал, связанный с губернатором штата Нью-Йорк Элиотом Спитцером: известный блюститель нравственности, он был уличен в связи с проститутками, после чего добровольно ушел в отставку. Как и у него, у Картера есть тайна, которая, однако, соткана из лживых фактов. Он отдает себе отчет в том, что рано или поздно правда выйдет наружу и все обернется против него, — подобные мысли преследуют его каждую ночь, прогоняя сон. Не сомневаюсь, что такие мысли мучили в свое время и Спитцера. Я до сих пор часто вижу его по телевизору. Словно крестоно-

сец, он стремится разоблачить своих врагов, угрожает расправиться с теми, кто предъявляет ему несправедливые обвинения и пытается лишить его прав. Подобное поведение должно заставить нас насторожиться — ведь теперь мы знаем, как внезапно тайное может стать явным.

Гвен Дуге. Многие говорят, что в вас одновременно уживаются Гручо Маркс, Кэри Грант и Кларк Гейбл.

Джордж Клуни. Мне приятно слышать такие комплименты. Однако это неприкрытая лесть.



«Кожаные головы»

Гвен Дуге. Ваша новая работа — дань уважения классикам кинематографа Фрэнку Капре и Хоуарду Хоуксу, не так ли? Творчество этих режиссеров сильно повлияло на вас.

Джордж Клуни. Бесспорно. Я фактически попытался заимствовать приемы у каждого из них, «украсть» у них самое лучшее и создать на этой основе собственные образы.

Гвен Дуге. Вуди Аллен считает, что в заимствовании ценных идей нет ничего дурного. Задумываетесь ли вы о том, что ваше творчество может задеть или даже оскорбить кого-то?

Джордж Клуни. Я полностью согласен с Вуди. Перед съемками фильма я переписывался с Джоэлом и Этаном Коэнами, хотел уточнить, не возражают ли они, если я позаимствую у них некоторые планы, идеи или приемы. Они ответили, что в этом нет ничего предосудительного, что они и сами многое подсмотрели у Престона Стёрджеса. Так что этот вопрос меня не беспокоит. Заимствование — неотъемлемый элемент кинопроизводства. Но, используя чужие идеи, важно «присвоить» их, сделать частью своего стиля, так, чтобы они органично вписались в ваше пространство, выражали ваши чувства, приобрели особую чувствительность. Простое воровство здесь не пройдет, необходим индивидуальный подход, изобретательность.

Гвен Дуге. Вы пишете много писем. Но зачем вы делаете ксерокопии и храните их у себя?

Джордж Клуни. Это моя страсть. Недавно я получил письмо от Пола Ньюмена, настоящее письмо, написанное от руки, с подписью в конце. В нем он излагал свои идеи и предложения. Было довольно забавно. Сегодня для перепис-

ки мы практически всегда используем Интернет. Мы печатаем слова с помощью клавиатуры, они перестали быть отражением нас самих, мы даже забываем свой почерк, забываем, как должна двигаться рука при письме. Скоро рукописные тексты уйдут в прошлое, и мне будет их не хватать. Я люблю обмениваться идеями по почте, писать письма от руки. И я всегда оставляю одну копию себе.

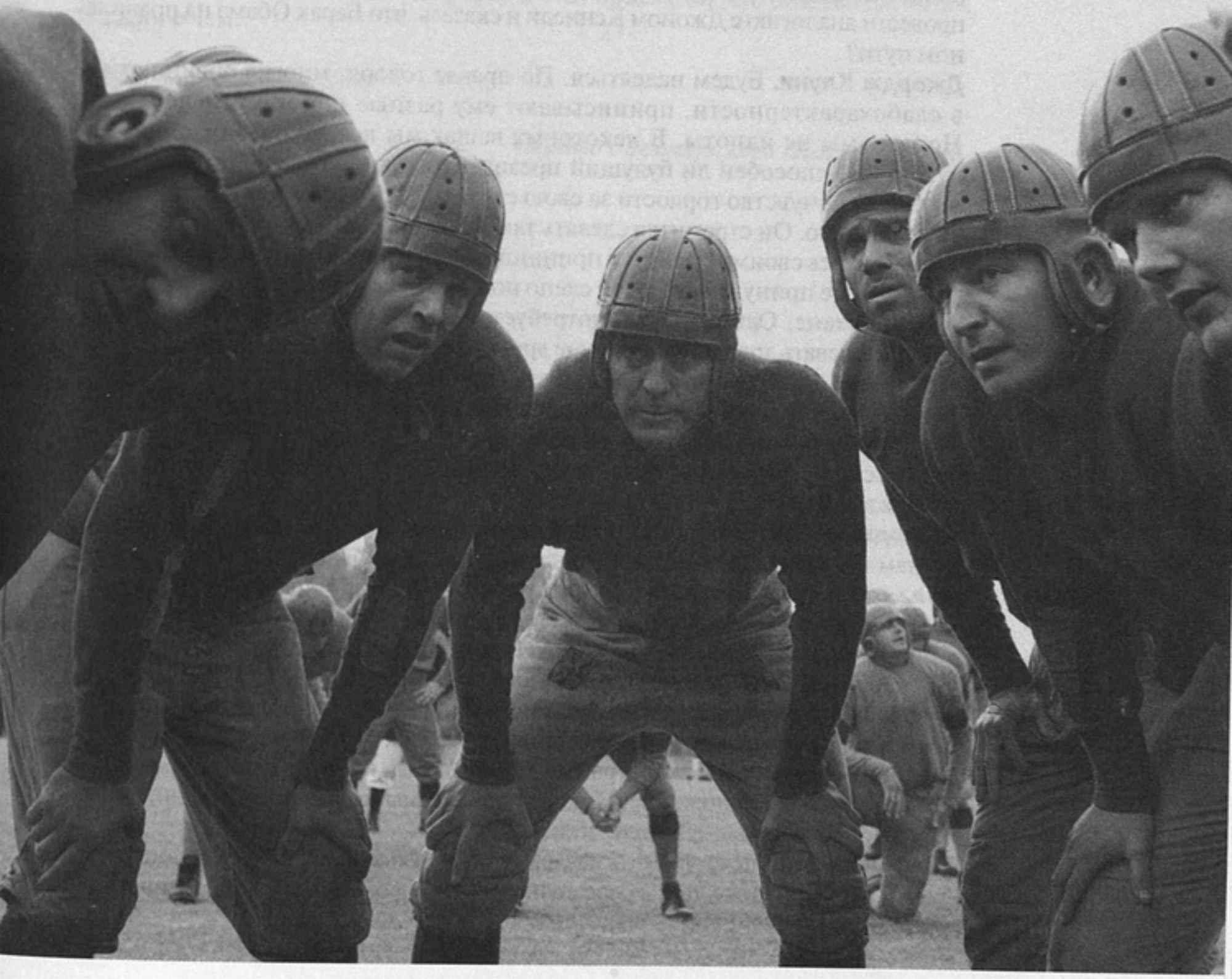
Гвен Дуге. Ваш отец опубликовал работу под названием «Фильмы, которые нас изменили» (The Movies That Changed Us). Считаете ли вы, что ваши фильмы «Сириана», «Спокойной ночи и удачи» и «Кожаные головы» могут войти в список самых значимых картин?

Джордж Клуни. «Кожаные головы» — больше, чем просто комедия. Но я не думаю, что один фильм способен коренным образом изменить что-либо, оказать значительное влияние на людей. Реальные изменения привносит идея, объединяющая несколько фильмов, создающая новые направления в кинематографе. Можно вспомнить время борьбы чернокожих граждан за свои права. Тогда, в 1967 году, появился фильм «Душной южной ночью», который положил начало целой серии картин, посвященных проблеме неравноправия. Особенно мне запомнилась фраза Спенсера Треси в «Угадай, кто придет к обеду» (1967): «Я готов тепло относиться к чернокожим, но только если они не станут просить руки моей дочери». Эта фраза очень точно отражает настроения, царившие в обществе того времени. Чтобы поднять какую-либо важную тему, заставить говорить о ней, задуматься над поиском решений, должны появиться несколько фильмов. Я бы очень хотел стать частью целого, присоединиться к решению, возможно, еще не выявленных, но уже назревающих проблем. Снимая фильмы, я стремлюсь показать свою причастность к общему процессу, заинтересованность в обмене идеями. При этом важно не впадать в крайности: картины не должны превращаться в нравоучения, а режиссер — в проповедника, решающего, о чем зрителям стоит думать, а о чем — нет. Наша задача — дать людям пищу для размышлений, которая пробудит в них интерес, заставит глубже задуматься над теми или иными проблемами. Кстати, я симпатизирую пастору Джоэлу Остину, он, безусловно, лучший из проповедников своего времени, поскольку ищет путь к сердцам людей, обращается к ним исключительно с благими намерениями. Он не запугивает прихожан рассказами об адских мучениях, которые будут расплатой за их грехи, а, напротив, объясняет, как стоит поступать, если они хотят попасть в рай. Такой подход несравненно лучше. Ведь большинство проповедников говорят лишь об адском пламени и дьяволе, который завлечет всех, кто хоть на минуту усомнится в правдивости их слов или поступит против воли церкви. Успех Остина — результат его искренней веры в добро, которое он проповедует и несет другим. Я считаю, что кино действует по тому же принципу. Режиссер либо пытается скрыть от зрителя правду, навязывая ему свой образ мышления, словно пытается преподнести ему урок, либо просто рисует определенную ситуацию или выводит проблему, показывая возможные решения и выходы. Автор лишь предлагает разнообразные варианты, а принимать решение, судить предстоит зрителю. Режиссер может задавать зрителю вопросы, заставить его сомневаться в правильности или оправданности конкретных мыслей и поступков, подтолкнуть его к их анализу. Мне такой подход представляется самым лучшим и эффективным, именно так можно повлиять на людей, попытаться изменить их поведение. Я терпеть не могу предубеждения и людей, которые считают себя вправе скрывать правду и поучать окружающих.

Гвен Дуге. Вы выразили сожаление о том, что так долго молчали, оставаясь в тени, несмотря на драматические события, потрясшие мир в последние годы. Недавно вы вместе с отцом посетили Дарфур, а также были назначены послом доброй воли ООН. Теперь вы часто высказываете свое мнение о ситуации в мире. Что изменилось за последнее время? Вы по-прежнему чувствуете вину и сожаление?

Джордж Клуни. Многое изменилось, но чувство вины осталось. Я был воспитан в католических традициях, к тому же во мне есть ирландская кровь. Чувство вины, мне кажется, заложено на генетическом уровне. И по мере того, как росла моя известность, это чувство усиливалось. Я ощущал сильную потребность отдавать что-то, созидать, вносить вклад в развитие общества. В январе мы ездили в Чад, в то время там готовился государственный переворот. Мы оказались в самом центре борьбы — между толпами мятежников и правительственными войсками. Должен признаться, мне было не по себе. В тот момент я думал, что ничто не мешало мне остаться дома, наслаждаться жизнью, лежа в бассейне на вилле в Италии или на берегу озера с бокалом хорошего вина. Но даже когда я сомневаюсь в эффективности своих поступков, в том, что они могут реально изменить ситуацию или повлиять на ход событий, я говорю себе, что действовать — лучше, чем отсиживаться в безопасности. Бывают периоды, когда чувство вины начинает преследовать тебя, бесцеремонно вмешиваясь в размеренную жизнь.

Гвен Дуге. Во время недавнего концерта в Швеции, приуроченного к церемонии вручения Нобелевской премии мира, Альберт Гор заявил, что новое по-



коление американцев с энтузиазмом отнеслось к введению добровольной военной службы, а это означает, что вскоре ситуация в Дарфуре и других регионах может заметно улучшиться.

Джордж Клуни. Он так сказал? Что ж, это вселяет оптимизм. Этим летом Альберт был у меня в гостях. Мы много спорили. Да, вероятно, новое поколение изменит мир. Сегодня в США все больше молодых людей поступает на военную службу. И это несмотря на то, что их родители были свидетелями и участниками молодежных движений в 60-е годы — эпоху войны во Вьетнаме, сексуальной революции, наркотиков и расцвета контркультуры. Те, кто ненавидел войну и все ее атрибуты, были вынуждены поступать на службу и воевать. Люди не имели права голоса. Было много разговоров и споров, в адрес правительства сыпались бесчисленные упреки, но дальше этого дело не шло. Сейчас, впервые в истории нашей страны, молодежь по-настоящему проявила политическую активность, приняв участие в уже начавшемся предварительном голосовании. Сейчас они впервые осознали, что могут повлиять на будущее своей страны, обрести реальную власть. Несомненно, это довольно привлекательная перспектива. И Барак Обама сыграл не последнюю роль в формировании нового типа общественного сознания. Ему удалось повлиять на молодых людей, он пробудил во многих интерес к будущему Америки, заставил их почувствовать причастность к политической жизни. Он воодушевил их, дав понять, что действия правительства во многом будут зависеть от их поведения.

Гвен Дуге. Четыре года назад вы выразили сожаление, что Джон Керри принял свое поражение без должного достоинства. «Он вообразил себя Кеннеди, однако не обладает его харизмой», — сказали вы. Можете ли вы сейчас вновь провести аналогию с Джоном Кеннеди и сказать, что Барак Обама на правильном пути?

Джордж Клуни. Будем надеяться. По правде говоря, многие обвиняют его в слабохарактерности, приписывают ему разные пороки и недостатки. Но ведь мы не идиоты. В некоторых вещах мы все же разбираемся. Мы чувствуем, способен ли будущий президент вдохновить миллионы людей, внушить им чувство гордости за свою страну. Ведь в этом нет ничего предосудительного. Он стремится сделать так, чтобы каждый мог действовать, руководствуясь своими идеями и принципами. В отличие от нынешнего президента, он не принуждает людей слепо подчиняться и действовать по предложенной схеме. Однако США потребуется довольно много времени, чтобы вновь завоевать доверие и уважение других стран. За прошедшие шесть лет наша страна — в этом смысле — понесла серьезные потери.

Гвен Дуге. Когда Альберта Гора спросили, как бы он действовал, если бы победил на выборах в 2000 году, он ответил, что нужно всегда идти вперед, а не пытаться переделать прошлое, ведь это бессмысленно. Вы согласны с этим утверждением?

Джордж Клуни. Альберту не хватило всего нескольких тысяч голосов. Теперь-то нам известно, что он с самого начала был против войны в Ираке, и сегодня можно лишь сожалеть о его поражении. Нетрудно представить, что если бы президентом был избран Гор, ситуация в мире не была бы такой напряженной. Он бы не стал вводить войска в Ирак, а сформировал бы коалиции, провел переговоры с Шароном и Арафатом, попытался бы найти разумное решение конфликта до того, как положение ухудшится. А оно стало просто плачевным в тот момент, когда Арафат заявил, что «все мы — американцы». У нас была возможность избежать трагедии 11 сентября, но мы проигнорировали ее, только усугубив положение. Никогда прежде мы не допускали таких промахов в вопросах внешней политики.

Гвен Дуге. В процессе работы над фильмами, в частности над «Кожаными головами», исследуете ли вы свое сознание и подсознание, чтобы лучше разобраться в себе?

Джордж Клуни. Безусловно. Это необходимо мне не только как актеру, но и как человеку. Нужно побороть свой эгоцентризм, научиться смеяться над собой. Очень важно развить самоиронию, способность видеть себя со стороны, чтобы подмечать свои недостатки. В новом фильме много шуток по поводу моего возраста и даже роста. Хотя 180 сантиметров — не такой уж низкий рост.

Гвен Дуге. Некоторые актеры, например Брэд Питт, могут даже вступить в конфликт, защищая свой маленький рост.

Джордж Клуни. Мне это кажется забавным. Мне кажется, самая адекватная реакция на выпады — посмеяться над собой, выбив тем самым противника из колеи. Я называю такое поведение «техникой Кеннеди». Вспомните 1961 год. Кеннеди — президент США — терпит поражение в Заливе Свиней. Трудно представить более глупую ситуацию. В день пресс-конференции журналисты приготовились раскритиковать его в пух и прах. Я обожаю пересматривать видеозапись этой конференции. Это самое невероятное действо из всех, что я когда-либо видел. Входит Кеннеди, репортеры уже готовы наброситься на него, и тут он заявляет: «Прежде чем кто-нибудь произнесет хоть слово, я хочу сказать, что все произошло по моей вине. Я выслушал множество мнений и советов, но поступил по-своему и вот — ошибся». Все обомлели. Выставив себя в таком свете, он разом расправился со всеми оппонентами. В моем фильме обыгрываются похожие ситуации. Я ценю умение отступать таким образом — это чисто американская черта.

Гвен Дуге. Эту «технику» часто используют в своих картинах братья Коэн, создавая до абсурда комичные ситуации.

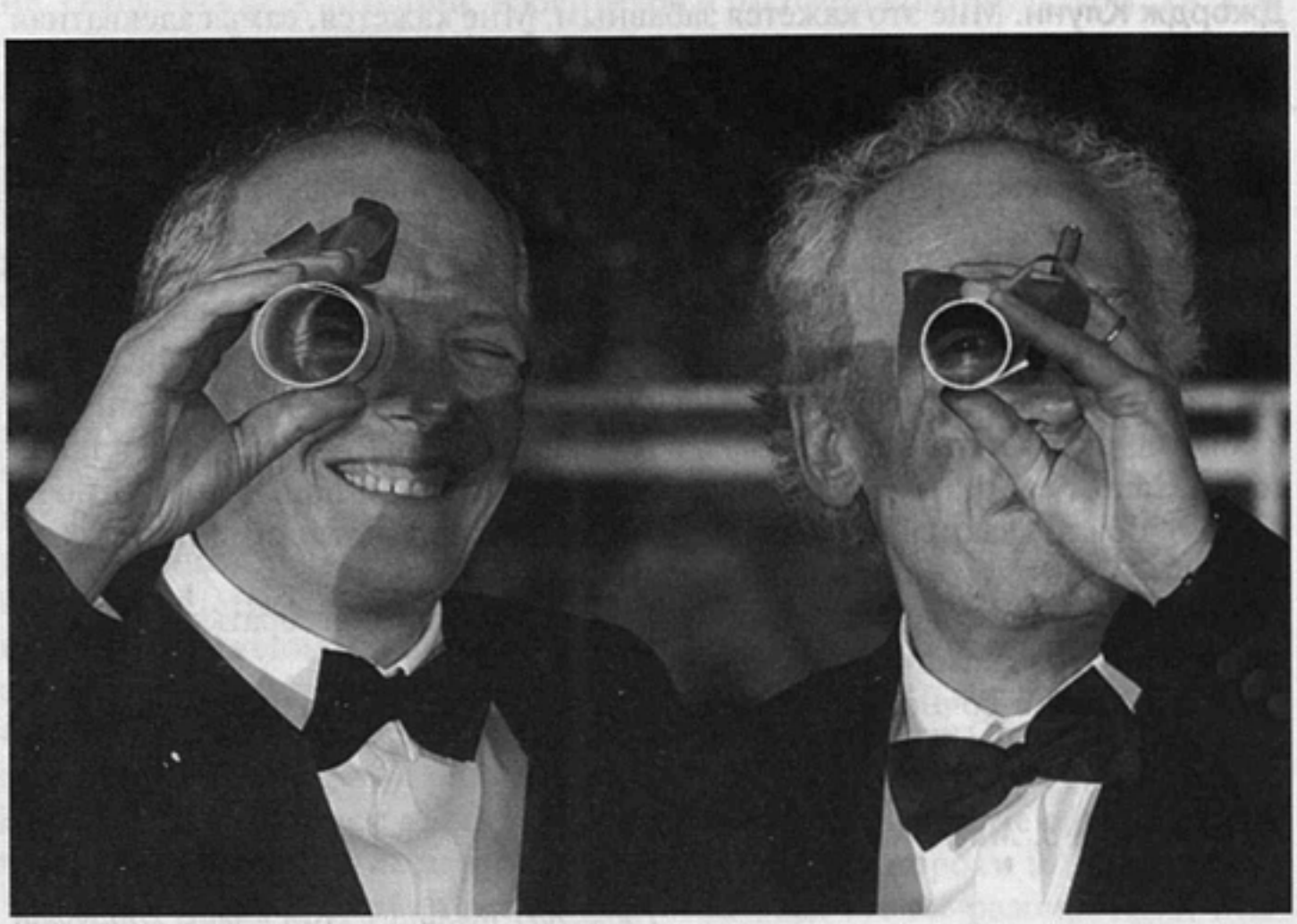
Джордж Клуни. Точно, а я украл у них этот прием, так что они теперь остались ни с чем.

L'Optimum № 3, Mai, 2008

Перевод с французского Елены Паисовой

ЛЮК ДАРДЕННН

Обратная сторона образов



Жан-Пьер Дарденн и Люк Дарденн

08.01.2002

Посмотрел «Ранчо, пользующееся дурной славой» Фрица Ланга. Нечто мифологичное. Самые потаенные глубины человеческой души, ощущение отсутствия всего, ощущение, что больше к этому не прикоснешься. Фильм начинается с того самого плана, которым обычно подобные фильмы завершаются: поцелуй будущих супругов, которым судьба обещает детей. Так что он начинается задом наперед, будто время может пойти вспять, будто Кронос может вернуть детей, которых пожрал. Трагическая борьба против этой реверсии, против этой бойни, столь типичной для человечества, — это дело старой и вечно такой юной Марлен. Пожертвовав собой, чтобы спасти своего старого любовника, она щадит молодого, спасает, вновь дарит жизнь жизни.

17.02.2002

Дэниела Перла убили исламисты. Прежде чем перерезать ему горло, его заставили сказать, что он еврей и сын евреев. Это антисемитское убийство было снято на пленку. Чтобы засвидетельствовать что? Свершившееся наконец жертвоприношение Исаака? Месть за унижение Исмаила? Кровавый фильм против Книги Бытия человечества. Им не победить.

18.02.2002

Проблемы с ночной сценой (нечаянная встреча Оливье и Франсиса). У ме-

---

Окончание. Начало см.: 2008, № 7—8.

Фрагменты. Публикуется по: Luc D a r d e n n e. Au dos de nos images. 1991—2005.
© Edition du Seuil, 2005 et 2008.

ня такое ощущение, будто она снимает напряжение во всем фильме. Я наверняка ошибаюсь. У Жан-Пьера иногда возникает такое же ощущение. В то же время мы чувствуем, что если эту сцену рассматривать изолированно, она кажется неожиданно напряженной. Может быть, нам следует признать, что нам не удалось сделать механистичный, компактный фильм.

26.02.2002

Интересен ли наш фильм? Удался ли он? Мы уже ничего не знаем. Не слишком ли глобальна ситуация?

14.03.2002

Наконец-то начали вырисовываться контуры фильма. Надеемся, что он вызовет энтузиазм у Дениса Фрейда. Его замечания по поводу первого варианта монтажа доказывают, что это великий продюсер, с которым у нас могло бы установиться полное взаимопонимание. В его лице мы познакомились с нашей третьей точкой зрения.

22.03.2002

Он скрылся в далекой стране. Он прячется. Те, кто его ищет, в конце концов его находят и убивают. Вот краткая история свидетеля.

04.04.2002

Фильм называется «Сын». А мог бы называться «Отец».

14.05.2002

Вот о чем я подумал, возвращаясь с последнего просмотра фильма: в мести есть что-то совершенно законное, но в то же время есть и что-то незаконное в использовании права на эту законность.

29.05.2002

Вернулись из Канна. Счастливы за Оливье, за наш фильм. Чувствуем, что вместе с этими тремя фильмами что-то завершилось. Нужно продолжать и одновременно меняться. Больше действующих лиц? Может быть, группа?

02.06.2002

Камера располагается сначала близко, потом подальше, будто стремится, но никак не может донести какую-то мысль, будто пытается найти центр вибрации тела Оливье. Дистанция меняется, идет непрерывный поиск, чтобы настал тот момент, когда, как сказал Жан-Пьер одному из критиков, тело превратится в мембрану. Нас интересует не кожа и ее зернистость, но проявление тела невидимого, скрытого в теле видимом.

02.07.2002

Начинаем работать над новым фильмом. Ничего не выходит. Я чувствую себя высушенным, стерильным, слишком нервным, мне тесно, я занимаю все пространство вокруг. Там больше ничему не хватает места.

03.07.2002

Возвращается образ молодой женщины, катящей коляску со спящим ребенком. Она идет вниз по улице Молиней, одета бедно, смотрит прямо перед собой, никого не приветствует, толкает коляску резкими движениями, будто в ней нет никакого ребенка. Откуда она пришла? Куда она направлялась? Позднее, в конце дня, я увидел ее еще раз, когда она шла вверх по улице все с тем же решительным видом, все так же неприветливо глядя перед собой, ребенок все так же неподвижно и беззвучно спал. Можно подумать, что она убегала, убегала от ребенка, которого толкала перед собой.

11.08.2002

Половину времени занимаюсь погружением в английский. На следующей неделе будет полное погружение. Каждое утро мне так же страшно, как когда я должен был идти в бассейн. Мне не хочется входить в воду. В животе что-то дергается и не дает мне нормально, механически, не задумываясь, дышать. Я спрашиваю себя, получится ли у меня когда-нибудь. Я научился плавать. Я все смотрю и смотрю «Искателей».

12.08.2002

«...Но когда страдание возникает среди близких — например, если брат брата, или сын отца, или мать сына, или сын свою мать убивает, намеревается убить, или делает что-то подобное, — то этого как раз и следует искать» (Аристотель. «Поэтика»).

Почему следует изучать именно эти случаи? Потому что внутри семьи между отцом, матерью, сыном, дочерью, братом, сестрой любовь и ненависть особенно сильны.

Среди них зреет первое сильное желание отдаться, первое сильное желание лишить жизни, первые страшные и фатальные случаи соперничества. Среди них вызревают первые запреты, где свою роль сыграет отказ от собственных желаний и от соперничества. В начале была семья. Мы неизбежно к ней возвращаемся всякий раз, как пробуем придумать историю.

09.09.2002

Возвращение из Швеции, где «Сын» впервые демонстрировался не фестивальной публике. Реакция зрителей подтвердила, что фильм способен заставить испытать сильное эмоциональное переживание. Кое у кого вызвало раздражение движение камеры. Нам говорили: «Посмотрите на Оливейру или Киаростами, там есть напряжение, но они обходятся без этого движения. Зачем оно вам?» Что нужно было им ответить? Они, очевидно, были правы. Нет необходимости перемещать камеру, чтобы добиться напряженности. То же самое позволяют сделать и фиксированные крупные или общие планы. Мы ответили: «Так уж получается, мы так видим, снимаем, режиссируем. Не существует никаких объяснений, особенно с нашей стороны». Я вообще думаю, что и не нужно давать никаких объяснений. И тем не менее меня преследует этот вопрос... Невозможно ответить, почему. Может быть, возможно сказать, ради чего, прояснить, что именно мы пытаемся выразить в этих движениях и с помощью этих движений... План — это прежде всего поток энергии, проходящей над и перед телами и предметами, но не затем, чтобы расставить их по местам, не для того, чтобы выстроить кадр, но чтобы окутать их, привести в одно и то же состояние напряжения, вибрации, чтобы весь фильм превратился в одно вибрирующее тело и чтобы взгляд зрителя, чтобы весь зритель целиком задрожал от этих вибраций. Энергия, поток, вибрация, непрерывное движение, напряженное, порой затянутое, приближающееся иногда почти вплотную к телам и объектам, чтобы спровоцировать ужас, потерю пространственной ориентации, чтобы увлечь зрителя в спиральное движение, которое его уже не отпустит, накрепко прижмет к телам, к снимаемым предметам, это движение слишком быстрое, слишком сложное, чтобы он успел хоть как-то дистанцироваться. Это нечто физическое, что стремится соединиться со зрителем, некий опыт, доказательство, танец, лихорадка. Камера будто горелка. Нагреть тела и предметы. Оказаться совсем близко, чтобы добиться возгорания, напряжения, которое заполыхает, даст возможность выйти за пределы себя, достичь чистой человеческой вибрации. Наша камера не снимает секс. Наша камера сама сексуальна. Она снимает, будучи направленной на пульсацию тела, передавая ее предметам, выискивая в этих движениях то, что ослабит это состояние возбуждения, обостренного напряжения. В каком-то смысле транс. Транс нравственный. Если под нравственным подразумевается то, что воспроизводит древнее и современное, неизбеж-

ную борьбу между нашими порывами и законом. Борьба, в ходе которой заточенное, обожженное, возбужденное существо вырвется навстречу другому, перейдет в иное состояние.

15.09.2002

Вернулись из Монреаля и Торонто. Монреаль показался мне не таким, как во время моего первого визита. Мне понравилось его разнообразие, его грубые швы. На улицах много бомжей.

05.11.2002

Для нового фильма еще даже отправной точки нет. Без сомнения, будет много тел. Одна-две женщины? Снимать женщину! Возможно ли это для нас? Вдвоем? На съемочной площадке мы называли Розетту «Розетто».

06.11.2002

В молчании Авраама есть надежда, что смерть не свершится, что Бог поможет. Молчание Оливье демонстрирует желание убить.

16.11.2002

Думаю о затылке Оливье, когда смотрю на фотографию Доротеи Ланж, на которой изображена уже немолодая женщина, сидящая на скамейке, спинка которой (скамейки) занимает почти треть кадра. Оставшиеся две трети на переднем плане заняты затылком женщины и воротником ее пальто, откуда высовывается кончик платка, голова слегка повернута направо, обнажая ухо и ее морщинистый профиль, так что правого глаза почти не видно, лишь самый его уголочек, к которому собираются глубокие морщинки, будто линии сходящейся перспективы. На волосах почти незаметная сетка. На заднем плане — улица, где видны расплывчатые силуэты проезжающих машин. Женщина на них не смотрит, ее взгляд, кажется, устремлен куда-то чуть ниже и ближе, так что я обращаю внимание на темную спинку скамейки, воротник пальто, краешек платка, морщинистый затылок... Затылок, который живет отдельно от мира, от тела, не занимаясь никакой деятельностью, лишенный всякой возможности брать, участвовать, видеть, затылок — невинность тела, такая сокровенная, такая ранимая, когда на него смотрят другие, обязательно другие, ведь сам своего затылка не видишь, затылок — чистая пассивная плоть, на которой написаны страдания жизни.

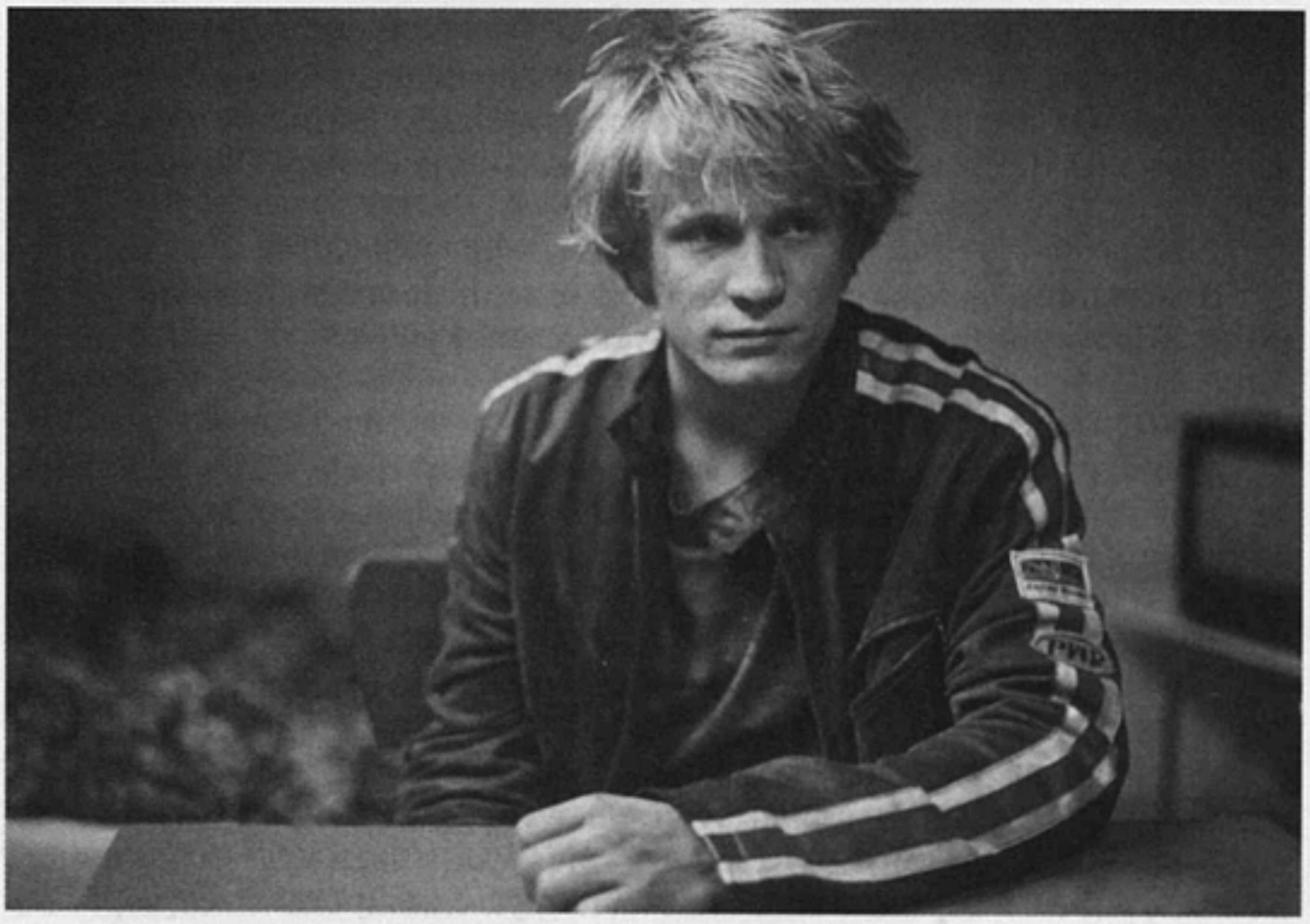
17.11.2002

Чтобы изобрести что-то в искусстве, иногда бывает любопытно попытаться сделать нечто противоположное тому, что делает большинство. Как бывает, когда выстроили сцену, а она нас не устраивает и мы пытаемся ее переделать совершенно наоборот. Эвристические достоинства противоположности огромны.

23.11.2002

Я в Ханое, чтобы попытаться передать что-то из нашего кинематографического опыта местным молодым кинематографистам. Пересмотрел наши фильмы. Подвижность камеры стала необходимостью в силу нашего желания находиться внутри вещей, с внутренней стороны связей между взглядом и телом, телом и окружающей обстановкой. Предположим, камера снимает в профиль неподвижное тело на фоне стены, потом тело начинает двигаться вдоль стены, камера тоже придет в движение, пройдя перед телом, и проскользнет между телом и стеной, в результате тело будет снято в профиль на фоне стены, потом тело слева и в кадре стена, потом тело (другой профиль) займет весь кадр (стена исчезла за правой рамкой кадра), потом спина человека, потом спина и слева в кадре стена. Камера совершила поворот на 360 градусов вокруг тела и одновременно обнесла его стеной. Откуда это жела-

ние оказаться внутри вещей, оказаться внутри? Откуда это желание, которое мы с моим братом полностью разделяем? Почему мы не удаляемся от тела? Почему не смотрим на него на фоне пейзажа? Почему вдруг эти тела, одинокие, оторванные от корней, нервные, не способные вписаться в пейзаж, не способные существовать на панорамном плане, на плане с небом и землей, на фоне природы? Нам бы этого хотелось, нам бы этого так хотелось, но что-то нам мешает, будто вынуждает нас, какое-то ощущение, что мы лжем, стоит только слишком расширить кадр, будто мы хотим заставить поверить



«Дитя»

в примирение человека и жизни. Может быть, мы улавливаем там, вблизи вещей, между телами, присутствие человеческой реальности, огонь, жару, которая согревает, жжет и изолирует от унылого холода, который господствует в пустоте, в слишком большой пустоте жизни. Это наш способ не отчаиваться, продолжать верить.

05.12.2002

Социальная эвтаназия. Бомжи, токсикоманы, все те, кто находится вне общества, могут умереть от холода, голода, передозировки... Это в порядке вещей, это почти облегчение. Никто не осмеливается радоваться, но никто и не возражает. Это воспринимается как процесс естественного отбора.

11.12.2002

«Ваш отец диавол, и вы хотите исполнять похоти отца вашего; он был человекоубийца от начала и не устоял в истине, ибо нет в нем истины; когда говорит он ложь, говорит свое, ибо он лжец и отец лжи» (Иоанн 8, 44).

В этих словах, вероятно, говорится о самом существенном. В них отец связывается с убийством, ложью и желанием подражать отцу-убийце — отцу-лжецу в облике дьявола. Я думаю о вымысле, над которым мы уже размышляли (мальчик узнает об убийстве, совершенном отцом). Речь шла бы не только о том, чтобы показать соотношение между ложью и убийством — а связи между ними разнообразны и дают пищу множеству сюжетов (убийцы лгут, чтобы их не раскрыли как убийц; убийца лжет, чтобы его жертва не догадалась, что он собирается убить; ложь, раскрытие которой нельзя допустить, ведет к убийству и т.д.), — но снять убийство, которое бы было ложью, убийство, которое одновременно стало бы убийством слова. Для этого нужно, чтобы

убийца/лжец был отцом. Иначе говоря, дьявол — это отец, который не может больше быть отцом, но тем не менее продолжает им оставаться, и сын должен с этим смириться, так как он не может больше найти в этом отце-дьяволе того, что позволило бы ему сказать правду, ускользнуть от этого отца, противостоять ему во имя правды, во имя закона. Эта ужасающая интрига должна была бы привести сына к убийству/лжи, подобно отцу, а еще лучше, к убийству своего отца, потому что в конце концов именно этого желает отец-дьявол: убить отца. Наш маленький вымышленный мальчик осуществил бы долгожданное убийство своего отца, возжелав того же, чего и его отец-дьявол.

13.12.2002

Начали обсуждать действующие лица нового фильма. Девушка (албанка?) и парень, худой, страдающий от отсутствия денег и наркотиков. Жан-Пьер вспомнил историю, рассказанную нам работницей социальной службы про своего брата-наркомана, которому албанцы предложили жениться на албанской проститутке за двести тысяч бельгийских франков (примерно пять тысяч евро), чтобы она получила бельгийское гражданство. Часть суммы предлагалось выплатить до свадьбы, а вторая часть (наиболее существенная) выплачивалась в момент развода в последующие месяцы. На самом деле развод не состоялся, и вторая часть суммы так и не была выплачена, поскольку наркоман умер от передозировки. Можно было бы представить, что женщина влюбилась в наркомана и требует у албанцев не убивать его. В какой-то момент они бы сбежали. Осторожно, невероятные приключения в албанской среде. Осторожно, ситуация может оказаться слишком мелодраматичной. Иногда мы думаем, что действующим лицом могла бы стать женщина-врач. Часто всплывает сцена, в которой изгой просит у врача помочь ему покончить жизнь самоубийством. Женщина-врач возвращает его к жизни. Связь с сегодняшней социальной эвтаназией.

16.12.2002

Почему «Все или ничего» Майка Ли почти никто не видел? Фильм прошел незаметно, ни один взгляд по-настоящему не задержался ни на нем, ни на тяжелых, таких тяжелых телах актеров, таких настоящих в их падениях, безмолвных сражениях, ранениях, ни на словах, которые ничего не могут сказать, ничего не могут сказать нам. Вот эти люди умирают у нас на улицах, в наших городах и пригородах. Мы их больше не видим. Кино, которое могло бы заставить нас их увидеть, не хочет их видеть. Нашему времени надоели нищие и парии. Шут — это просто старый актер.

18.12.2002

Посмотрел «По другую сторону» Шанталь Акерман. Долгий план стены. Камера остается вблизи веревок, наблюдает, выслеживает свого противника, потом начинается бой... Из него она выйдет победительницей с помощью звука, голоса. Зритель вспомнит взгляды и голоса тех, кого стена обрекает на ожидание, ссылку, жалкое существование, одиночество, страх, смерть. Женщина-нелегалка перебралась через стену и исчезла, камера не смогла ее увидеть, никогда не смогла бы увидеть, она навсегда осталась неизвестной, но голос режиссера спасает ее от забвения. Ни единого изображения. Никакого. Голос, тембр голоса неизвестной нелегалки. После этого завершающего удара стена больше не поднимется.

20.12.2002

«Загубленная ценность и разбитая иллюзия имеют одно и то же жалкое тело, они похожи друг на друга, и нет ничего проще, чем их спутать» (Милан Кундера. «Шутка»).

Снять жалкое тело загубленной ценности так, чтобы отличить его от разбитой иллюзии. Дать новую жизнь этому телу. Жизнь, завоеванная в проти-

востоянии с циничной путаницей нашей эпохи. Искусство не способно спасти мир, но оно способно напомнить нам, что его можно спасти.

30.12.2002

Когда мы давали указания Оливье Гурме, нам пришло в голову в шутку сказать ему, что играть-то, в общем, ничего не надо, поскольку произносил реплики не он, но кто-то другой, кто-то внутри него. Снимать Оливье со спины, снимать его спину, его затылок — вот та форма, которую мы нашли, чтобы дать возможность этому кому-то говорить и дать возможность этого кого-то слушать, это подсознательное движение в сторону Франсиса, которое невозможно сыграть.

10.01.2003

Говорили о новом фильме. Трудно. Боимся повториться, войти в «систему». Опасность увеличивается еще оттого, что нас двое, что мы сами работаем как некая система. Нужно измениться, но произойти это должно в соответствии с какими-то нашими ощущениями, какой-то формой непритворной необходимости. Ждать и обсуждать.

26.01.2003

Вернулись из немецкой Швейцарии, где встречались с кинокритиками и обсуждали фильм со зрителями. Один из них сказал, что такое большое напряжение в фильме проистекает из сосуществования непрерывных планов-эпизодов и резких монтажных переходов. Чем сильнее длительное беспрерывное движение захватывает зрителя, тем более неожиданным, обескураживающим представляется последующий монтажный переход.

Мы подумываем, не взять ли вместо одного персонажа, за которым бы мы следили, в которого бы верили, двух, пару. Как найти то, что труднее снять? Следует ли нам меньше писать нашей камерой? Предоставить больше возможности событиям происходить, проявляться самим собой. Просто фиксировать. Осторожно, скука, энтропия, которая постепенно возникает при фиксации жизни.

30.01.2003

Фильм про Иисуса? Я перечитал то, что Дрейер говорил о своем проекте. Нужно ли снимать Страсти? Думаю, нет. Снимать конкретного человека, каким был Иисус в своем кругу. Снимать жизнь Иисуса, а не историю Иисуса. Название: «Жизнь человека по имени Иисус» или «Жизнь еврея по имени Иисус».

06.02.2003

Никаких идей по поводу сценария. Ни действующих лиц. Ни ситуаций. Ни начала. Ни конца. Вспомнили историю женщины, сотрудницы газовой и электрической компании, которая после переговоров, предложения торговой сделки не согласилась отключить счетчики в одном доме, где жила бедная семья. Вскоре она бы узнала, что эта семья «совершила самоубийство». Она чувствует за собой вину. Она, возможно, единственная, кто чувствует за собой вину. Никто вокруг нее (коллеги, друзья) не понимают, почему она считает себя виноватой. Они утешают ее, говоря, что она выполняла свои обязанности, что она перепробовала все, что возможно, чтобы эти люди нашли общий язык с газовой и электрической компанией, что она не могла предвидеть столь несоразмерно безумной реакции и т.д. Что станет с этой женщиной? Что сделает она, чтобы искупить то, что она совершила? Чем-то напоминает «Европу, 51»[1]. Какие перед ней открываются возможности выбора? Цинизм?

[1] «Европа, 51» (1952) — режиссер Роберто Росселлини. — *Здесь и далее прим. ред.*

Политическая деятельность? Работа на службе у «бедных»? Что еще? Любопытно было бы взять персонаж, который один только и чувствует себя виновным.

21.02.2003

Посмотрел «Ветер» Шёстрома. Повесть о том, как становятся женщиной. Великолепно. Ветер ее пугает, сдавливает, душит ее. «Я больше не боюсь», — говорит она в конце. Я физически это почувствовал. Я ощутил ее освобождение, ее пробуждение для любви, желания. Буря чувств! В конце концов, дыхание ее тела сильнее всего, оно ее приподнимает и несет, оно приподнимает песок, который нанесло ветром, целую кучу песка, который завалил вход в ее дом, в ее тело.

25.02.2003

Снова говорили об истории ребенка, которого продали родители. Продали, а потом снова выкупили? Снова думали о девушке с коляской в Серене. Можно было бы назвать «Девушка с коляской».

10.04.2003

У нас есть название на время работы над сценарием: «Сила любви». Это будут уже не отношения между поколениями, но между двумя людьми, юношей и девушкой, принадлежащими к одному поколению. У отца к тому же еще есть ребенок, которого он не признает и которого продаст, будто это такой же предмет, как все остальные. Это название не определяет интригу, оно предоставляет нам свободу разработки. Мы уже составили план первых тридцати минут. Все время думаем про «Восход солнца»[2]. Этот фильм, видимо, крепко укоренился в нашем общем «подсознании», поскольку мы вспоминаем о нем всякий раз, как беремся за новую картину. Жан-Пьер считает, что движение к примирению между девушкой и парнем нужно уделить побольше места, времени.

16.04.2003

«Сила любви». Пожалуй, это название раскрывает слишком многое, в особенности что касается финала фильма. Мы его, вероятно, изменим. А пока оно помогает нам нащупать общее движение, основные сцены и конкретные поступки персонажей. Мы набросали уже почти весь план.

26.04.2003

Соня и Брюно — имена персонажей «Силы любви». Мы еще колеблемся по поводу имени малыша (новорожденного). Продать своего ребенка, что это значит? Что отец не способен признать, что ребенок обращается к нему, как сын, — сын, которому он приходится отцом? Быть не в *со*стоянии стать отцом? Мы еще толком не знаем, куда движемся с этим новым фильмом, но мы чувствуем, что мы углубились в материал нашей эпохи. Идея продажи ребенка, предложенная Жан-Пьером, родилась из некоторых фактов, о которых он прочитал в газете несколько месяцев назад. Контекст был другой, но остается факт, что родители обратили своего ребенка в деньги.

27.04.2003

Возможный финал фильма: Соня, Брюно и младенец (в колясочке? У Сони на руках?). Брюно плачет... Потом Соня... Они долго плачут... Их слезы, каждого в отдельности, обоих вместе... Мы подумали об этом финале после того, как прочитали книгу Катрин Шалье «Трактат о слезах. Хрупкость Бога, хрупкость души». В конце книги она пишет: «Но когда одни и другие об-

[2] «Восход солнца» (1927) — режиссер Фридрих Мурнау.

наружили воду утренней зари, которая традиционно ассоциируется с пробуждением и воскрешением, не возрадовались ли они? Это хрупкое счастье, этот трепет перед надеждой на новую жизнь, человеческие слезы, чистые, нескрываемые, иногда заставляют испытать подобные ощущения». Слезы Брюно и Сони. Может быть, и слезы зрителя. Вода человеческих слез. Воскрешение Брюно.

28.04.2003

Понедельник. Начинаю писать первый вариант сценария. После двух месяцев обсуждений у нас появился план рассказа и главные герои. Третья часть будет самой длинной. Я размышляю о фильме, который мы сделаем после этого, и, заметив на этажерке у себя в библиотеке книгу Рене Жирара, вспоминаю наши беседы по поводу козла отпущения. Не знаю почему, но когда я приступаю к написанию сценария, я не могу не думать о той картине, которая последует за ней. Наверное, это вселяет в меня уверенность.

29.04.2003

В этом фильме, скорее всего, будет нежность, которой не было в других.

26.05.2003

Ничего не получается. Обессилел. Тяжело. Разочарован. Открыл «Дядю Ваню»... Почитал тут и там. Постепенно жизнь возвращается, хрупкая, свежая, как вода, которая наплывает у края источника на первые камешки гальки.

24.06.2003

Музей кино. Посмотрел много картин Хоукса. Уникальный ритм. Что-то, что шагает в ногу, ускоряет, замедляет движение, стоит на месте, отдыхает, дает возможность существовать жестам, взглядам, словам в ситуациях, не имеющих прямого отношения к сюжету, таких как еда, привал у костра, песня под гитару, рана, которую нужно перевязать, а потом вдруг вновь неожиданное ускорение... Будто Хоукса интересует не ритм, определяемый интригой, но что-то, что снять намного труднее, будто сама жизнь. Да, это можно назвать жизнью. Жизнь стада на перегоне. Стада из «Красной реки».

30.06.2003

Мне бы хотелось, чтобы после этой ленты мы бы сняли сдержанный фильм с безупречной логикой о феномене козла отпущения.

02.07.2003

Пока я пытался представить себе Брюно и Соню, мне случилось посмотреть на Эдди и Джо из «Живешь только раз» Ланга. Должен ли я придумать интригу, чтобы снимать пару беглецов? Поговорить об этом с Жан-Пьером. Слезы Брюно в момент их бегства? Перед смертью, которая неожиданно придет к нему? К ним? Выживет ли ребенок? Получится слишком искусственно, слишком постановочно, надуманные связи, интрига. Не отрываться от жизни. И от мира.

11.07.2003

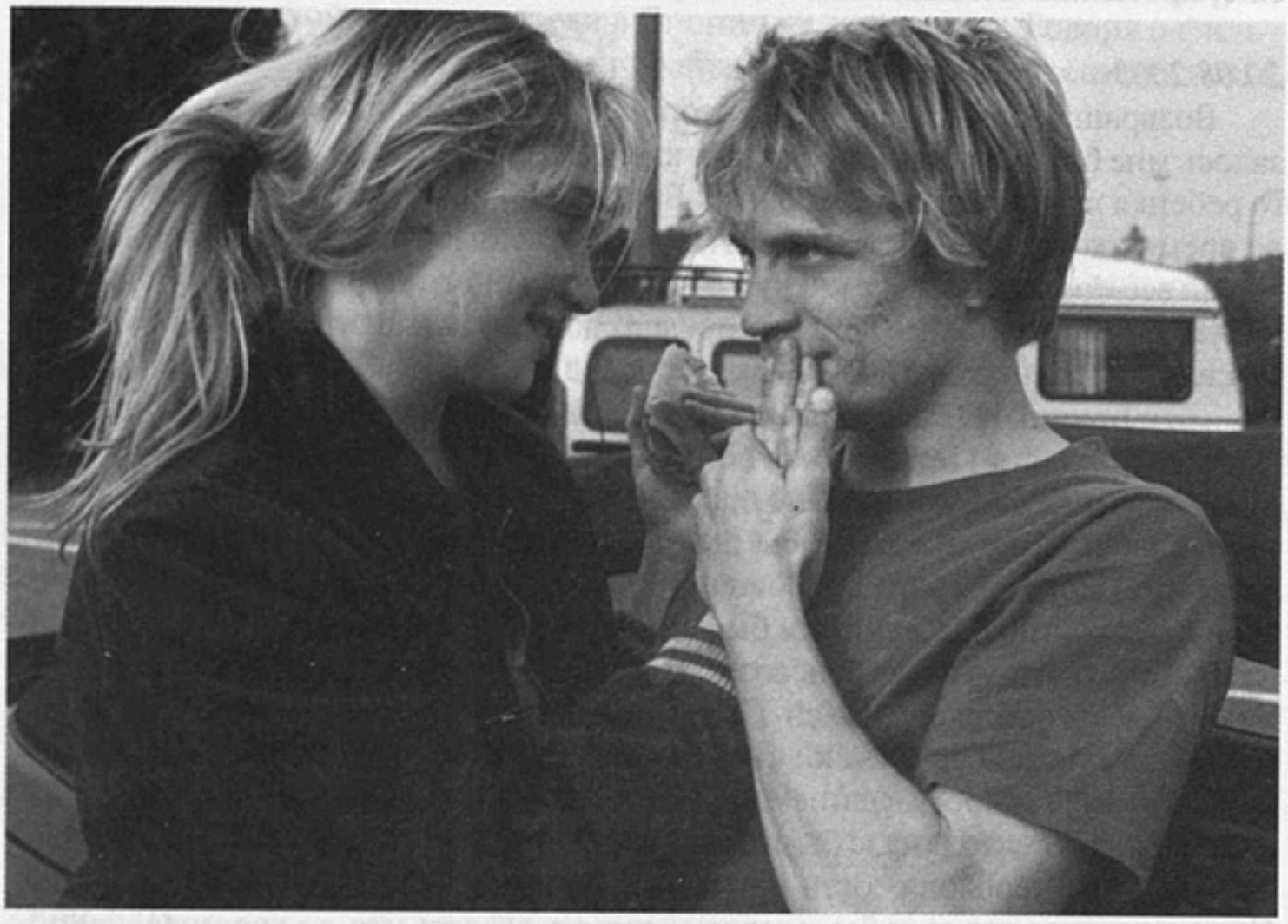
Впервые о жизни в Иерусалиме.

Я встретил людей, которые боятся за свою жизнь, за жизнь своего народа и которые искренне стремятся к миру с палестинцами, к настоящему миру, который мог бы длиться и длиться, не прерываясь победоносными криками и горечью поражений тех и других.

Беседа по поводу еврея по имени Иисус. Если мы когда-нибудь станем снимать фильм о его жизни, мы будем его снимать в Израиле.

15.07.2003

Иерусалим. Очень хорошо прошел просмотр фильма «Сын». Много оживленных обсуждений в кинотеатре, в равной степени касавшихся нравственных мотивов и формального построения фильма. Нам показалось, что поток фильма проник в душу зрителей и что они должны были снова передать его либо нам, либо друг другу. Оживленность и серьезность этих обсуждений напомнили мне дискуссии после просмотра «Обещания» в «Линкольн-центре» в Нью-Йорке. Те самые мгновения, когда говоришь себе (это тщеславие?), что



«Дитя»

фильм существует на самом деле для кого-то, кроме нас, кроме тех, кто его сделал, что он имеет значение для них, для их жизни, что они покажут его другим, своим детям, что они будут о нем вспоминать.

11.08.2003

Посмотрел «Догвиль» Ларса фон Триера. Грейс — странный козел отпущения. Она никогда не говорит «нет», даже ребенку, который требует, чтобы она его избила, и потом обвиняет ее в этом неблаговидном поступке. Зачем она совершает этот поступок? Почему никогда ни от чего не отказывается? Почему ни в чем не упрекает ни одного жителя Догвиля? Откуда у нее эта страсть к соглашательству? Это способ совращения, чтобы зло вышло наружу из всех обитателей Догвиля и всех их заразило? Грейс — это что, дочь Сатаны, соблазнительница тем более грозная, потому что напялила личину козла отпущения? Не прибыла ли она в Догвиль единственно с целью подтолкнуть этих кобелей и сук к тому, чтобы они в полной мере проявили свою собачью натуру? Уж отнюдь не для того, чтобы их любить, просвещать или спасать, а как раз для того, чтобы разжечь войну между ними и дать выход их звериной натуре. Без конца говорить «да» другому, чтобы он унижался, — вот какова дьявольская техника Грейс. Последняя встреча Грейс с отцом нас ничуть не удивила. Она ведь прибыла в Догвиль для того, чтобы лучше его узнать. Она работала на него. Она трудилась, чтобы ему понравиться, и он приехал ее отблагодарить. Он упрекнет ее в высокомерии: поверила, что сможет полюбить и спасти кобелей и сук Догвиля. Симулякр упрека, который свидетельствует о высшем заговоре, связывающем отца и дочь: он сделал вид, что упрекает ее за любовь к тем людям, которых она притворилась, будто любит. В этой игре, в которую они играют вместе, Грейс вновь обретает того, кого она будто бы потеряла

и кто доставляет ей самое глубокое наслаждение. Только отец ее и любит! Только ее отец не кобель! И чтобы подтвердить такую любовь, отец предложит ей уничтожить всех кобелей и сук, которые заставляли ее страдать. Никого не пощадят, поскольку в Догвиле Грейс не встретила никого, кто бы не вступил в сговор против нее; даже тот, кто считал, что любит ее, в конце концов предал. И поэтому никто не смог встать между ней и ее отцом. О Грейс! Маленькая извращенка, которая ради игры в заблуждение почти заставила нас поверить, будто отец ее бросил. Будто декорации Догвиля могли бы быть чем-то еще, кроме как площадкой для ее игры.

20.08.2003

Возвращаюсь к названию, о котором мы уже думали: «Выкуп». Оно показалось мне более верным, поскольку как раз о финансовом выкупе проданного ребенка и о нравственном выкупе Брюно идет речь. Любовь Сони, которую во время их бегства заново откроет Брюно, увенчает искупление Брюно, который все-таки умрет. Окружение (люди преступного мира) не могут одобрить искупления предателя. Тот, кто предал, должен заплатить, значит умереть. Насилие должно разразиться как раз перед или во время сцен, подводящих к смерти Брюно. Не замуровывать Брюно в диалектике ошибки и искупления.

Предательство Брюно по отношению к своей среде: дело не в том, что он продал им ребенка, который не продавался, а в том, что он не сделал того, что требовалось выполнить, чтобы выкупить младенца, помимо возвращения денег. Это могло бы быть требование убить кого-то или заманить этого человека куда-то, где преступники бы сами убили его. Еще одно убийство? Снова убийство и отказ от него, невозможность его совершить как искупление для Брюно? Мы повторяемся. Жан-Пьер думает, что необходимо найти что-то другое. Я тоже, только я не знаю, что. Лучше, если Брюно не потребуется проходить через зло и противление ему, для того чтобы измениться. Найти ситуацию, которая подтолкнула бы его к выходу из его нравственной комы так, чтобы при этом необходимость причинить зло не имела ключевого значения. Ситуация, которая дала бы ему возможность сделать что-то хорошее, какой-то добрый жест, который удивил бы и его самого.

Я чувствую, что мы должны снять жестокую сцену, очень жестокую. (Смерть Брюно? Перед смертью он предает свое окружение?) Эта сцена будет разворачиваться в пристройке к ночной забегаловке, дансингу, какому-нибудь шумному месту, где звучит очень пронзительная музыка (или же, напротив, очень нежная, томная). Думаю о сцене с Ли Марвином в фильме «В упор» Бурмена.

30.08.2003

Ложь требует тщательного построения. Зло — конструкция, полная страсти (и вызывающая бурные страсти у зрителя), и надо показать его колесики и механизмы. Тогда правда, добро покажутся откровением. Откровение, которое сулит избавление от всех интриг.

31.08.2003

Брюно делает одно, другое, потом прерывается, делает еще что-то. Переходит от одного занятия к другому, сейчас он здесь, потом вдруг идет туда, где сможет лучше посмеяться. Можно сказать, что ничто его по-настоящему не интересует, он будто устал от всего.

03.09.2003

Если он плачет, он должен плакать во время еды, например, жуя бутерброд. Тогда его слезы не будут трогательными.

11.09.2003

Мы в Токио, даем интервью перед выходом в ноябре фильма «Сын». В от-

вет на вопрос, выбрали ли мы профессию Оливье в соответствии с профессией отца Иисуса, мы ответили, что наверняка существует некая неуловимая связь между обработкой древесины и отцовством. История Пиноккио тоже говорит об этой неясной связи.

12.09.2003

По-прежнему в Токио. Демонстрация фильма с последующим обсуждением, в ходе которого человек, чей сын был убит, взял слово, чтобы рассказать, как он жил с этими невыносимыми траурными мыслями и как стал противником смертной казни, которая в Японии не запрещена. Говоря о фильме, он сказал: «В Японии говорят, что ребенок растет, глядя на спину своего отца».

14.09.2003

Возвращение из Токио. В самолете просмотрели всю структуру сценария, который мы теперь называем «Выкуп». Жан-Пьер предложил упростить процедуру продажи ребенка. Он опасается, как бы сцены бегства парочки не оказались слишком надуманными. Вполне может возникнуть вопрос, а почему, собственно, Соня бежит с Брюно? Чем вызван подобный поворот? Зачем идти на такой риск? Двое в бегах — это здорово. Возможно, в другом фильме. Мы оба чувствуем, что нужно, чтобы слезы искупления и примирения стали составной частью выполнения какой-то иной задачи. Задачи, которую нужно решить, и в то время, пока она будет решаться, появятся слезы.

17.09.2003

Усталость Брюно. Она бесконечна. Ни желания жить, ни страха смерти. Ничто его не привлекает. Ничто не стоит труда. Ничто не имеет цены. Ничто у него не идет в счет. Кроме самого себя? Нет, даже и он сам.

22.09.2003

Траектория Брюно приведет его прямо к слезам, поскольку эти слезы никому не подчиняются. Они придут, как и слезы Сони, и это будет внезапное, непредвиденное примирение. Зритель проживет с ними один миг, который будет неподвластен судьбе, смерти.

30.09.2003

Работаю над сценарием. Жан-Пьер мне позвонил с предложениями по поводу сцены продажи ребенка. Лифт многоквартирного дома будет сломан, Брюно не может подняться по лестнице с коляской, он должен взять ребенка на руки. Поскольку квартира совершенно пуста, поскольку нет кресла, чтобы положить ребенка, Брюно снимет куртку и положит ребенка на нее. А еще он рассказал мне интересный случай, который произошел в Льеже. За молодым воришкой, который вырвал у женщины сумочку, погнались люди, ставшие свидетелями кражи. Чтобы от них скрыться, он спрятался на берегу Мааса. Он залез в воду и держался руками за растения на берегу. Он мог бы утонуть, поскольку трава бы не выдержала, а он не умел плавать. В газете, где излагались эти факты, говорилось также, что, возможно, преследователи бросали в него камнями. Такая смерть могла бы стать смертью Брюно.

10.10.2003

Написал сцены продажи ребенка. Брюно впервые берет ребенка на руки, когда продает его. Кожаная куртка в качестве подстилки также очень хороша. Все впервые увидят ребенка в полный рост. Таинственная напряженность в поведении Брюно. Множество возможных ассоциаций, которые не успеют дойти до сознания зрителя (равно как и Брюно). Сотовый, который он забыл в куртке и за которым вернется. Неожиданно возникшая из-за этой незада-

чи дистанция. Дистанция, в которой мне увиделись признаки асимволии[3], в состоянии которой живет Брюно.

11.10.2003

Ребенка Брюно и Сони зовут Джимми.

13.10.2003

Морган (Франсис в «Сыне») снова вернулся на крышу учеником цинковщика. Его мать, глядя, как он целыми днями сидит перед экраном компьютера, заставила его вновь поступить на работу, чтобы у него появилось какое-то расписание и общественная жизнь. После «Сына» он сыграл еще в одном фильме и одном телефильме, а потом никто его не приглашал. Он ждет.

Брюно не строит планов, не рассчитывает, у него нет стратегии. Он живет настоящим моментом. Ему хочется, и он берет, ему больше не хочется, он выкидывает, забывает. Кое-что в его утехах связано с привлекательностью смерти.

21.10.2003

Вновь сосредоточиться на Брюно, который не способен быть отцом. Он не знает почему (я тоже), но это не может стать частью его жизни. В третьей части фильма ему предстоит пережить нечто вместе с каким-нибудь подростком из своей команды. Возможно (в связи новостями из Льежа), вместе с этим мальчиком (двенадцати-тринадцати лет) он совершит кражу и за ними погонятся видевшие их люди. Они укроются на берегу реки, частично погрузившись в воду, ухватившись руками за траву. Трава, за которую держится мальчик, не выдержит, и он начнет тонуть, едва не погибнет. Брюно ему поможет, спасет его, и этот поступок изменит его, сделает отцом. Получается грубовато, но здесь, возможно, есть, над чем поработать. Нужно, чтобы все происходило быстро, чтобы это событие лишь мелькнуло перед глазами, чтобы не казалось (ни Брюно, ни зрителю) поворотным моментом. Брюно не должен осознать того, что происходит, того, что только что произошло, должен продолжать вести себя, как прежде. Движения души остаются невидимыми, скрытыми в недрах. Его жест в отношении мальчика не должен казаться героическим. Он не принимал решения так поступить. Он сам удивлен, что так себя повел. Умрет ли он после этого, или же он втайне начал что-то совершать и продолжит это делать? Какова связь между всем этим и Соней? Не слишком ли долго ее не будет на экране? Нужна ли она все еще? Любовь Сони и любовь к Соне имеют ли еще какое-то значение для приближения к искуплению Брюно? Не иду ли я к тому, чтобы ликвидировать роль Сони, устранить женщину?

23.10.2003

Брюно продает своего сына. Он выбирает смерть. Как снова найти жизнь?

Сценарий все еще на стадии идей, изучения психологии героев. Предстоит найти предметы, незначительные конкретные действия, аксессуары, действия с аксессуарами, уловки, хитрости. В «Обещании» мы нашли заблку Tippex, при помощи которой Игорь маскирует свои гнилые зубы, в «Розетте» — рыбная ловля на бутылку, железная проволока, чтобы запираться в бараке из гофры, в «Сыне» — кожаный пояс Оливье, складной метр, с помощью которого Франсис измеряет расстояние от своих ног до ног Оливье. Здесь пока нет ни одной мелочи, ни одной хитрости, никакого подобного аксессуара. Это плохой знак. Кино все-таки состоит из съемок весьма конкретных мелочей вроде манжеток Шарлотты, на которых девчонка

[3] Асимволия — расстройство способности понимать значения условных знаков и правильно ими пользоваться.

пишет слова песенки, или таких, как веревка для побега, которую лейтенант Фонтен мастерит из кусков простыни и железной проволоки, взятой из сетки своей кровати. Кино интересуется аксессуарами. Сущность кино в аксессуарах.

24.10.2003

Кто такой Брюно? Чего он хочет? Чего ищет? Мне об этом ничего не известно. Он ускользает от нас. В большей степени, чем все другие действующие лица, которых мы придумывали по сей день. Как не привести его к смерти? Можно подумать, что это ее он ищет.

«Дитя»

26.10.2003

Посмотрел «Таинственную реку» Клинта Иствуда. В этой трагедии нет катарсиса. Жены героев, в особенности жена Дейва, мешают произойти признанию, не дают правде выйти наружу и остановить распространение зла. В конце фильма ребенок Дейва на карнавальной колеснице проезжает среди всех главных героев, собравшихся вместе на праздник. Замурованный в своих страданиях на высоте колесницы, этот ребенок говорит нам, что зло не завершило свое дело, что оно уже вербует следующее поколение. Никто не в силах его остановить. Джимми не заговорит и никогда не станет новым отцом этому ребенку. Жена призывает его к радужным мечтам о могуществе. Мать ребенка тоже не заговорит. Ее взгляд уже свидетельствует о безумии, которое скоро ее уничтожит. Не заговорит и герой Шона Пенна. Он доволен тем, что нашел жену с ребенком. Он будет молчать. Он как раз способен на какой-нибудь ребяческий поступок без последствий для хода вещей. Кто же тогда спасет этого ребенка? Кто избавит его от зла? Кто? Остается только сам ребенок. Ребенок, который убьет себя. Может быть, ради этого он уже и находится на высоте колесницы.

01.11.2003

Фильм, над которым мы работаем, принципиально не отличается от остальных. Он похож на три предыдущих. Если следует измениться, то это произойдет в следующем или послеследующем фильмах. Посмотрим. Удивитель-

но, ведь мы начинали с желанием сделать непохожий фильм. Как говорил Мишо, художник сам себе не хозяин. К счастью.

04.11.2003

Говорил по телефону с Жан-Пьером по поводу «Сцен супружеской жизни» Бергмана, по поводу того, как он избегает клише в сценах ссор, и я снова подумал о сцене в больнице, куда Брюно приходит к Соне, распростертой на кровати без сознания. Пусть даже он сделал то, что сделал, он вполне мог бы как-то проявить свою любовь к ней. С этой точки зрения то, что он продал ребенка, не сказалось ни на его любви к Соне, ни на любви Сони к нему. Он мог бы погладить Соню по щеке или поцеловать. Это бы усилило ощущение того, что он парит в состоянии бессознательности, нереальности, безответственности, и одновременно стало бы проявлением любви к Соне. Принять всерьез факт: Брюно не понимает, что Соня может страдать из-за исчезновения ребенка. Он ее любит — и продает ребенка, и не понимает, почему бы Соне его и после этого не любить.

06.11.2003

Перечитал «Зимнюю сказку» Шекспира. Мне нужно было вновь отправиться на поиски Мамилия, молодого принца, сына Леонта и Гермионы. Я никогда не понимал, почему во время финального примирения о его смерти забыли. Почему Гермиона не вспоминает о смерти своего ребенка? Конечно, у Леонта нашлось несколько слов о нем, прежде чем он встретил юного Флоризеля, но этого так мало, так мало для того, кто умер невинным. Я увидел нечто новое по сравнению с предыдущим прочтением. Если Гермиона ничего не говорит по поводу Мамилия, может быть, это просто потому, что она не хочет ничего говорить, потому что она знает, что только тишина позволит не связывать Мамилия со всеобщим примирением, что только тишина, которая не является тишиной забвения, может объявить среди всех этих чудесных обретений, что прощение все же не может искупить смерть ее невинного ребенка.

Сцена 3 (акт 3), в которой пастух находит новорожденную (Пердита), а его сын рассказывает о зрелищных сценах смерти и резни, которые он только что наблюдал, великолепна, вся так и вибрирует от контрастов. И кстати, она многое говорит о работе кинематографиста, о его взгляде. Своему сыну, рассказывающему об увиденных ужасных зрелищах (старик, которого загрыз и съел медведь; вся команда корабля утонула в штормовых волнах), пастух отвечает: «Эх, не было меня там — я бы помог старику!» На что сын говорит ему: «Да, ты бы, может, и кораблю помог? Уж тут у твоей жалости совсем не было бы твердой почвы под ногами!» Пастух добавляет: «Печальные дела, печальные дела... Но посмотри-ка сюда, мальчик, благослови тебя Бог, — ты встретился с умирающими, а я с новорожденным! Есть на что посмотреть!» Только что родившийся ребенок, рождение движения, жизнь — есть на что посмотреть! Есть что снимать! Это наш способ помочь старику. Если кино утратит эту иллюзию, оно лишится смысла существования.

Пересмотрел «Аккаттоне» Пазолини. Аккаттоне устал, почти изнурен. Он ходит, много ходит, всегда пошатываясь, почти падая. Брюно тоже устал. Что-то сближает этих двух молодых людей, этих двух воров. После последней кражи — кражи колбасы — Аккаттоне схвачен полицейскими, но ему удается сбежать. Полицейский кричит ему: «Зачем ты бежишь? Тебя же знают». «Чтобы умереть», — отвечает ему последний план фильма. А Брюно умрет? Я часто думаю, что да. И Жан-Пьер тоже. А иногда я думаю наоборот. Аккаттоне умирает, но есть музыка Иоганна Себастьяна Баха. Мушетт умирает, но есть музыка Монтеверди. А если Брюно умрет и никакой музыки не будет?

07.11.2003

«Кристмас думал, что не от себя старается уйти, но от одиночества. А улица все тянулась: как для кошки, все места были одинаковы для него. И ни в одном он не находил покоя. Улица все тянулась в смене фаз и настроений, всегда безлюдная: видел ли он себя как бы в бесконечной последовательности аватар, среди безмолвия, обреченным движению, гонимым храбростью то подавляемого, то вновь разжигаемого отчаяния; отчаянием храбрости...» Как Кристмас из «Света в августе», как Аккаттоне, Брюно приговорен к движению, подгоняемый мужеством отчаяния... Как Кристмасу, ему могло прийти в голову: «Это не моя жизнь. Я здесь не на своем месте». Как Аккаттоне, в момент смерти он мог бы сказать: «Вот теперь мне хорошо». Мог бы он подумать, что речь идет о его жизни, что он здесь на своем месте, мог бы он сказать, что вот сейчас ему хорошо, если эта жизнь, это место, этот момент не были бы мигом его смерти? Мог ли бы он спастись от себя самого, быть спасенным от себя самого, не пройдя через смерть?

Я не могу объяснить почему, но я понимаю, что чем больше я продвигаюсь в написании сценария, тем более важное место начинает занимать река (Маас). Жан-Пьер считает, что хорошо, что логово Брюно находится рядом с рекой.

21.11.2003

Обсуждали с Жан-Пьером третью часть фильма. Нельзя идти по прямой. Нужно больше петлять. Погрузиться в материал, а не в драматические конструкции, в созерцание, а не в интригу.

30.11.2003

Долгий телефонный разговор с Жан-Пьером. Я рискую зайти слишком далеко в драматургии искупления. Вернуться к телу, к аксессуарам, местам, стенам, дверям, к реке. Нужно отталкиваться от конкретного, а не от идей, или же можно просто ждать, пока идея забудется, а потом вернется как нечто конкретное, где от нее останется лишь след. Самые необходимые моменты для написания наших сценариев — это те, когда мы забываем об идеях. Поэтому-то на это уходит так много времени.

04.12.2003

Фильм можно бы назвать «Мальчик в коляске». Это название отсылает к аксессуарам. Даже если это и плохое название, в нем есть упоминание о коляске. Возможно, она где-то там, эта коляска, брошена на набережной, куда я возвращался вместе с Брюно, и я ее не заметил. Я позвонил Жан-Пьеру, который думает так же, как я. Коляска может нас спасти. Еще один аксессуар, который нашел свое место и позволяет строить сцены: сотовый Брюно.

08.12.2003

Музей кино. Смотрел «Девушку с чемоданом» Валерио Дзурлини. Очень хорошо. Напряженно. Аида (Клаудиа Кардинале) полна желания в сцене на лестнице, когда, остановившись, снимает тюрбан и смотрит на Лоренцо (Жак Перрен). Я просто окаменел. Мне понравилась и сцена на пляже. Она постановочная, но остается живой, непредсказуемой. Потрясающий конец фильма — сцена с конвертом. Бедная Аида. Красивая и живая Аида. Я подумал о Соне и Брюно, о желании, которое влечет их друг к другу. Я не должен забывать, что их тела сексуальны, что их влечет друг к другу. Между ними возникает желание, возникает непрестанно, иначе фильм провалится. Забыть Сонечку Достоевского. Соня — женское тело, эротическая натура. И все же вспомнить Сонечку Достоевского, поскольку эротической натуры Сони не хватит, чтобы вызвать перерождение Брюно.

12.12.2003

В конце Брюно и Соня плачут. Они плачут. Слезы, слезы и снова слезы. И это не грустно.

31.12.2003

Всякий раз, как я описываю поведение Брюно, мне хочется сказать, будто то, что он делал, или то, что делали с ним, не имело к нему никакого отношения, будто его там и не было вовсе.

Я встречаю все больше и больше людей, которых «там нет». Я не знаю, где они (может быть, в своих фантазиях?), но их там нет. Странное общество, которое производит людей, которых «там нет», которых нет на месте для других, которых нет на месте для самих себя, никого нет на месте. В конце фильма Брюно будет на месте.

02.01.2004

Я изменил всю третью часть сценария. Мы слишком увлеклись любовью. На пути Брюно есть еще и закон. Брюно меняется не только благодаря любви Сони. Ему нужно пережить нечто такое, после чего для него начал бы существовать закон, вещи приобрели бы вес, он бы наконец оказался на месте, на остановке, в долгу, впервые увидев то, что он совершил, оказался бы наконец в состоянии сказать: «Это я». С тех пор как мы придумали первый план сценария, нам пришло в голову, что Брюно мог бы быть больным, что такое состояние мешало бы ему двигаться и вынуждало бы оставаться в одиночестве. Мы чувствовали, что ему нужен этот возврат к себе самому, чтобы измениться, чтобы распрощаться с вихрем образов, увлекаемый коим, он любит себя, и который мешает ему любить. Одной лишь болезни недостаточно, чтобы остановить этот вихрь. К тому же она позволит Брюно предстать перед Соней в роли жертвы, и она станет его санитаркой, его матерью. Скверный мелодраматический суп. Нужно, чтобы Соня осталась в логове Брюно и чтобы именно он попал в некую конкретную непредвиденную ситуацию, которая изменила бы его (возможно, вместе со Стивом, когда вытащит его из реки, понесет на спине, разожжет огонь в печке заброшенного дома, чтобы его согреть?). Только после этой трансформации Соня сможет вернуться к нему. Трансформация, которую ситуация, пережитая со Стивом, не должна объяснять. Это остается неясным, таинственным.

03.01.2004

В конце фильма наступает примирение, как у Иосифа с братьями, которые его продали и обманули отца. Только здесь виновный, Брюно, плачет первым. Не превратится ли сцена в плохую мелодраму? Посмотрим при съемках. Чтобы посмотреть, что получится, чтобы найти решение, нужно оказаться на съемочной площадке, снимать дубли.

06.01.2004

Брюно сдастся полиции. Долгий путь после того, как он вытащил Стива из воды и увидел, как того арестовала полиция. Одинокий путь Брюно, которому не хватало сознания отношений с законом. Остается найти планы, которые бы явно не выражали движение по этому пути, но позволяли бы ему совершаться будто внутри себя самих, невидимо, тайно.

Мы позвонили Жереми Ренье. Он мог бы быть Брюно. Мы скоро встретимся в Брюсселе. У него есть беззаботность, легкость, смех Брюно. Странно, что мы раньше о нем не подумали. Вероятно, мы подумали о нем благодаря Брюно. Я рад снова встретиться с ним.

10.01.2004

В конце Соня будет ждать Брюно одна, без Джимми. Он раскроет губы, чтобы заговорить. Он впервые назовет сына по имени: Джимми. Сцена бу-

дет еще сильнее, если ребенка не будет рядом. Может быть, нужно снять еще и сцену с ребенком? Посмотрим по ходу съемок. Этот фильм мы тоже будем снимать по порядку, чтобы почувствовать эволюцию персонажей, пропитаться ими, стать ими, чтобы смочь решить, что они могут и чего не могут сделать или сказать, нужно или не нужно снимать в таких-то декорациях, как предусмотрено в сценарии. Снимать в последовательности — наш метод со времен «Обещания». Чем дальше мы продвигаемся по ходу съемки, тем больше персонажи обретают плоть, тем больше их слова и поведение начинают главенствовать (над актерами и над нами), тем больше сцен мы решаемся переписывать или выбрасывать.

12.01.2004

Возможно, нужно снять Брюно, толкающего скутер с проколотой шиной по рынку Серен? Заставить его пройти мимо фруктов, овощей, тканей, цветовых пятен, наречий, шумов, всей этой пестрой жизни, заставить почувствовать жизнь, которую он, возможно, покидает или же, напротив, готовится обрести. Целая жизнь, которая будет его сопровождать на его одиноком пути через мост. Увидеть его среди людей, а потом вдруг вокруг него никого — это может пойти на пользу ритму. С двадцати пяти лет мы хотим снять рынок Серен, найти ему место в нашем фильме.

23.01.2004

Закончил первый вариант сценария, но названия у меня нет. У Жан-Пьера тоже. Странно, потому что мы обычно очень рано находим название, что помогает нам как-то ограничить нашу историю, дойти до сути. Да, действительно, мы работали с тремя названиями, и они помогли нам продвинуться вперед: «Сила любви», «Выкуп», «Жить». Последнее название позволило мне не замыкаться на разработке лишь одной изолированной интриги. По крайней мере, я на это надеюсь.

03.02.2004

Жан-Пьер прочитал первый вариант сценария, который мы условно назвали «Ребенок». Первая длинная часть вплоть до сцены, где Соня выгоняет Брюно, ему понравилась, но оставшаяся показалась слишком надуманной, в особенности то, как Соня возвращается к Брюно. Ему показалось, что мать появляется как-то слишком произвольно. Он считает, что чересчур изолированная конструкция второй части — результат присутствия бандитов, которые требуют назад свои деньги. Это вводит дополнительную драматическую необходимость, которая мешает Брюно просто существовать, как в первой части. Он прав. Я тоже считаю, что мать должна появляться по-другому, ее должны призвать какие-то события, связанные с Брюно, ему должно что-то от нее понадобиться — деньги, официальная бумага или еще что-то. Я не думаю, что она должна исчезнуть. Чтобы вернуть Соню к Брюно, не подойдет сцена в закусочной, куда приходит Брюно поглядеть на Соню за работой. Бесполезно давать Соне работу. Мы слишком углубились в историю и слишком сосредоточились на Брюно, чтобы вводить этот новый элемент. Какое-то движение в сторону Сони, прежде чем пойти доносить на себя, но что? Зайти к Соне, которой не окажется дома? Мы встречаемся в пятницу, чтобы обсудить сцены одну за другой и составить новый план второго действия. Как хорошо, что нас двое.

09.02.2004

Я написал второй вариант сценария. Стараюсь избегать слов «я» и «ты» в диалогах Брюно с его окружением во время передачи вещей и денег. Все это совершается не ради кого-то конкретного. Никто не несет ответственности. Никто не виновен.

14.03.2004

Завершил четвертый вариант сценария. Думаю, название «Ребенок» подходит, пусть даже в качестве названия фильма оно немного абстрактно. Написал новую сцену с участием Брюно и матери, в которой мельком появляется «отчим». Сцена банальная и ужасная.

26.03.2004

Работаю над шестым вариантом, не упуская из виду замечания Жан-Пьера и Дени по поводу сцен, после того как Стив чуть не утонул. Выкинул сцену в заброшенном доме с печкой, которую разжигает Брюно, чтобы согреть Стива. Слишком длинно, к тому же декорации создают эффект не столько изоляции, сколько защищенности. Если они останутся на пристани, они будут в большей опасности, полиция сможет захватить их врасплох. Брюно растирает ступни и икры Стива, чтобы их согреть. Я вернулся к предыдущему варианту сцены ухода Брюно в момент ареста Стива. Не стоит создавать ощущение, что Брюно замышлял сбежать с деньгами, когда увидел, что полиция арестовала Стива. Никаких причин взваливать на него еще и это предательство. Оно здесь не на месте и будет восприниматься, как очередное повторение ситуации, когда он бросил Джимми, к тому же оно подталкивает Брюно на путь раскаяния. Это значило бы давать объяснения эволюции Брюно, сделать явным, видимым то, что его меняет. Я не думаю, что к искуплению Брюно приведет еще одна нравственная ошибка и обострение чувства виновности. Переживая то, что он испытал вместе со Стивом, он обнаруживает, что он уже не такой, как был прежде, он выходит из состояния отчаяния.

02.06.2004

Посмотрел «Сарабанду» Ингмара Бергмана. Снимать женщин, не актрис, но женщин. Только Бергман умеет это делать. Тело женщины, снятой Бергманом. В этом теле больше тела, чем смерти в смерти. Последний план его последнего фильма — это план женщины. Не актрисы, но женщины. Научимся ли мы снимать тело женщины? Не исключено, что для нас это невозможно.

11.06.2004

Мне звонил Морган. Он больше не работает на крышах. Он получил два предложения о съемках.

06.07.2004

Первые читатели и читательницы сценария констатировали, что мы собираемся снимать менее узкими планами и, следовательно, меньше перемещать камеру. Вероятно, такое желание на самом деле присутствует. Без сомнения, из-за реки или, наоборот, река, поскольку есть это желание расширить поле зрения. Я не знаю. В любом случае мы сделаем то, что нам покажется правильным в тот момент, когда мы будем это делать. Прокатчиков тешит мысль, что мы будем снимать более общими, более спокойными планами. Нас это совсем не успокаивает. Презрение к индустриальному пейзажу, который душит лица, тела. Не снимать декорации. Как только кто-то в группе скажет: «Это хорошо», мы должны будем сказать: «Мы ошибаемся». Более чем когда-либо презирать синдром картины «Я думаю о вас», которая тоже была историей мужчины и женщины на фоне индустриального пейзажа Серена.

11.07.2004

Пересмотрел «Дикого ребенка» Трюффо. Всякий раз меня волнует образ дикого ребенка, бегущего под дождем в саду. Последняя пробежка дикого ребенка. Последнее похмелье. Пейзаж, увиденный из прямоугольника окна. Воспоминание. Потерянный рай. Насильно через прямоугольник окна. Ра-

достная детвора Мандельштамов. Через этот прямоугольник я слышу их крики и их смех.

16.07.2004

Своей цифровой видеокамерой мы сняли множество возможных планов в декорации логова Брюно на берегу Мааса. Что-то вроде маленького заброшенного бункера, возведенного над задвижками шлюза, которые служили для того, чтобы перекрывать воду в сточных каналах, проходивших сквозь очистные сооружения или установки охлаждения прокатного стана. В значительной части он покрыт ползучими растениями, перед дверью из ржавого железа с потолка свисает плотное переплетение лиан и вьюнков. Возникает ощущение, что находишься в первобытном месте. Во время написания сценария и первых переработок мы и не думали ни о чем подобном. Это вклад реальности.

18.07.2004

Мы в Лондоне вместе с Эммануэль, чтобы посмотреть выставку Эдварда Хоппера. Свет падает прямоугольниками на пол, на стены. Падает плоско. Плохая шутка. Ничто его не поглощает. Ничто не отражает. Тела, будто на сцене, принимают позы, чтобы согреться, но не ощущают никакой жары и не излучают никакого тепла. Художник хотел рисовать, но он больше не может. Он гримирует. Он стал таксидермистом. Дома, тела, пространства между телами, небо, земля — все заполнено, набито плотной тишиной. Больше никто не кричит и не закричит. Ни одному ребенку не удалось убежать. Это слишком правдоподобно. Нагоняет на меня тоску.

21.07.2004

Нарцисс никогда не кажется себе прекраснее, чем в тот миг, когда может отчаяться в себе самом.

27.07.2004

Без конца говорим о том, как будем снимать «Ребенка». Мы постараемся не замораживать жизнь в наших планах, постараемся позволить ей происходить, переливаться через край. Посмотрим. Главное — не снимать фильм, прежде чем приступим к съемкам. Оставаться на перепутье! На перепутье! Внутри!

29.07.2004

Смогут ли наши образы освободиться от самого первого образа, от трупа? Как освободиться от парализующей силы этого первого образа? Не этот ли образ, притаившийся в глубинах всех остальных изображений, продолжает удерживать нас в своей власти? Не он ли продолжает нас замораживать, не к нему ли прикованы наши взгляды, не он ли присутствует в наших представлениях, подталкивает на поиски «стиля», совершенства? Совершенна лишь смерть. Что-то во мне готово одеревенеть, но я сопротивляюсь.

30.07.2004

В течение месяца мы проводим многие часы в декорациях и говорим обо всем и ни о чем, иногда о фильме. Иногда снимаем нашей цифровой видеокамерой, Жан-Пьер или я выполняем движения вместо персонажей. Это необходимо, чтобы пропитаться духом этого места, наших персонажей. Необходимо, чтобы вместе еще лучше прочувствовать фильм.

03.08.2004

Просмотрели все планы, снятые в декорациях нашей DV-камерой. Кухня квартиры Сони слишком велика. Возвращаемся к той, что построил Игорь

Габриель (декоратор): кухня без окна размером полтора метра. Если кухня слишком велика, нет причин, чтобы борьба между Соней и Брюно проходила сначала на кухне, а потом в комнате. Хватило бы и кухни. Мы же предпочитаем, чтобы борьба начиналась на кухне, а потом продолжалась в гостиной на более общем плане, камера же при этом остается на кухне. Возможно, нас заинтересует наличник двери.

10.08.2004

Местные новости в Льеже. Двое (им лет по тридцать) поссорились из-за цены на Play Station, которую один перепродавал другому. Дело дошло до драки. Один убил другого.

20.08.2004

С нами актеры (Жереми Ренье и Дебора Франсуа, чуть позднее Жереми Сегар). Мы собираемся начать репетиции в декорациях и проводить побольше времени вместе с главным костюмером (Моник Парелль), чтобы определиться с одеждой для персонажей. Сеансы примерки хорошо помогают нам раскрыть характер персонажей, увидеть их. Мы много и подолгу колеблемся. То, что актеры многие часы проводят с нами, примеряя одежду, помогает им перевоплотиться в персонажей, отрешиться от готовых представлений о себе самих и о своих героях. Мы редко обсуждаем персонажи с актерами, за исключением сеансов примерки. Мы говорим о них, почему-то выбирая ту, а не эту юбку, этот цвет майки, а не тот, эту ткань, а не ту, и без конца возвращаемся к этим решениям.

Мы решили снимать в течение двенадцати недель (тринадцати или четырнадцати, если потребуется) на супер-16 *мм*. Мы предпочитаем тратить деньги на то, чтобы было побольше времени. Время, оно нам понадобится, чтобы снять этот фильм. Мы попробуем снимать каждую сцену несколькими планами-эпизодами, и не важно, если в некоторых из них окажутся неинтересные моменты. Набрать материал, попытаться не ограничиваться единственным планом-эпизодом, пусть даже он покажется нам лучшим и единственным способом снять сцену.

26.08.200

Репетируем крупные игровые цены. Первое, что мы вместе с актерами (профессиональными или нет) пытаемся сделать, — это разбить представления, пленниками которых они являются, и представления, тесно связанные с первыми, в которые они втискивают персонаж, которого будут играть, в которого перевоплотятся. Когда эти представления раскалываются, будто наступает освобождение. Они наконец-то могут просто быть. Эту работу мы стараемся провести и над собой в отношении представлений, в рамки которых мы рискуем заточить персонажи.

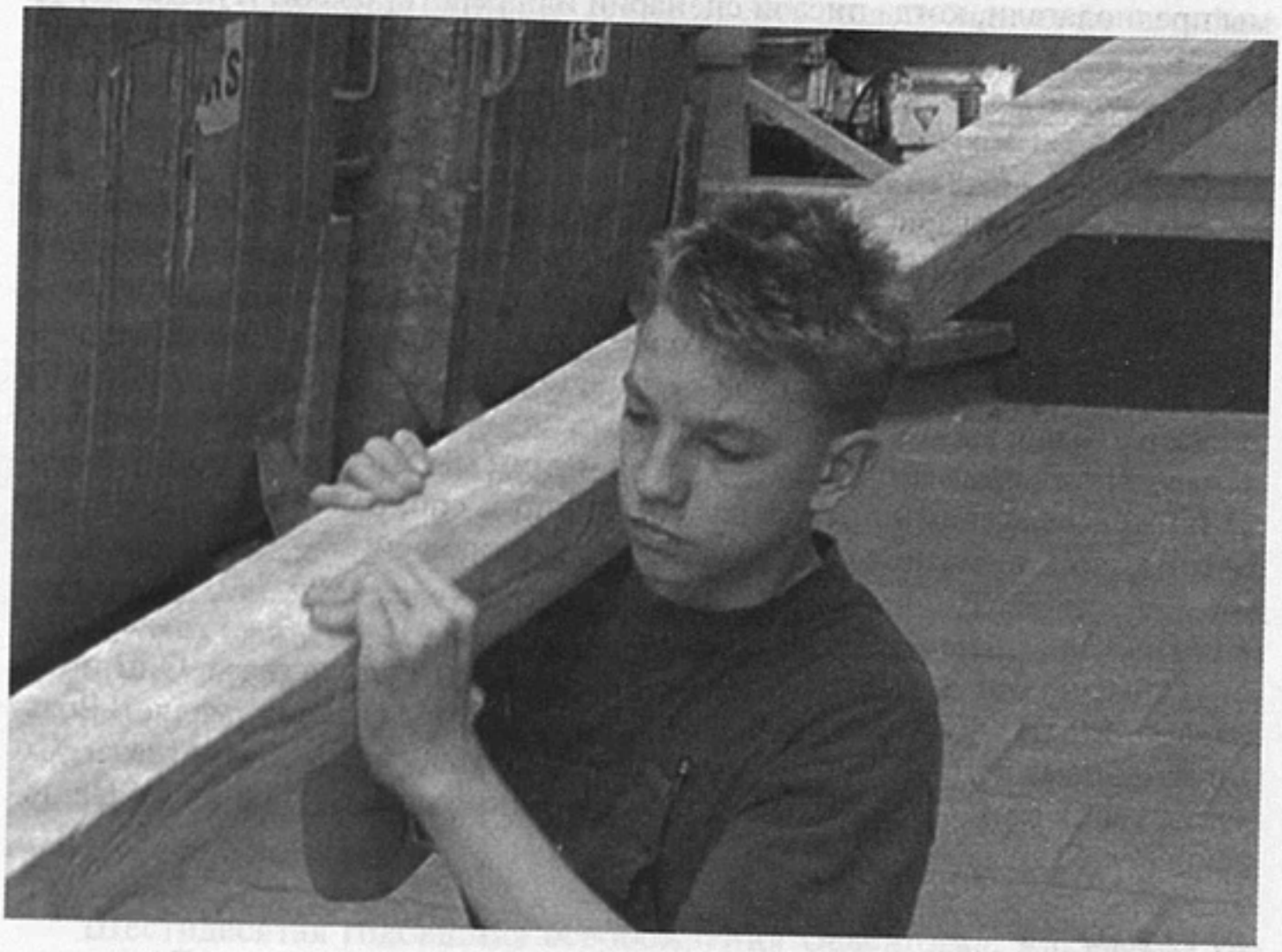
Мы позвонили Жереми Ренье, чтобы узнать, какую фамилию он хотел бы написать на удостоверении личности Брюно, которое будет фигурировать в сцене признания отцовства. Он, не задумываясь, ответил: «Мишо». Это фамилия Игоря, сына Роже из «Обещания».

18.09.2004

В понедельник начинаем съемки. Мы не должны быть пленниками нашего опыта, прислушиваясь к нему или же, напротив, желая остаться к нему глухими. Легко сказать! Наличие опыта вредно для режиссера. Опыт стерилизует режиссера, придает оттенок грусти всему, на что он смотрит. Он верит, что опирается на опыт, но опыт заманивает его в ловушку формы, в недрах которой его искусство начинает эволюционировать.

Розалинда: «И ваш опыт делает вас грустным? Я бы лучше хотела иметь шута, который веселил бы меня, чем опыт, который наводил бы на меня грусть» (Шекспир. «Как вам это понравится», акт IV, сцена 1).

Так как вплоть до настоящего момента у нас накапливался общий кинематографический опыт, то, без сомнения, я не смог бы быть шутом для своего брата, равно как и он для меня. Кто или что будет нашим шутом в этом фильме? Актер? Жереми Ренье? Питер Брук писал, что актер может быть шутом для режиссера. Шут менее серьезен, быстрее и лучше чувствует направление, в котором нужно двигаться, ничего из себя не изображает и ведет вас за собой.



«Сын»

29.09.2004

Хороший съемочный день на берегу Мааса. Мы еще раз доказали на практике, что план, придуманный многими (актерами, оператором, оператором-постановщиком, инженером по звуку) оказывается лучше, живее, чем тот, что мы предлагали сначала.

01.10.2004

Движения тела Бенуа Дерво (оператора), управляющего перемещением камеры, более ловкие, живые, чувственные и сложные, чем любые движения, выполненные при помощи техники. Его бюст, таз, руки, ноги — все это принадлежит танцовщику. Вместе с Амори Дюкенном (его ассистентом), который ему помогает, они составляют единое тело-камеру.

10.10.2004

Мы уже сняли много важных сцен с «маленькими ролями». Их исполняли актеры, которые появляются на площадке только утром, так что возможности предварительно поработать с ними у нас нет. Это нехорошо для них и для фильма. Не хватает времени! В силу обстоятельств эти актеры склонны играть, опираясь на привычную для них технику. Мы заметили, что если в четко определенный момент давать им какое-нибудь указание, которое бы повергло их в растерянность, они становятся более живыми, вновь нащупывают то, что актерская техника стремится сгладить. Прежде всего следует повторить сцену раз десять, предоставив им возможность освоиться, замкнуться в своей технике, а потом дать указание, которое помешает ее применить, и объявить, что репетиции окончены и мы прямо сейчас снимаем. Сегодня утром

мы работали с одним актером (хорошим актером), который во время репетиций всегда устремлял свой взгляд на партнера точно в момент реплики. Как раз перед съемкой мы ему сказали: «Бросай взгляд не при этом слове, а при предыдущем». Он был сбит с толку и сыграл очень хорошо, очень живо. Так же, как и его партнер. Дубль получился хорошим.

11.10.2004

В первых сценах с участием Сони и Брюно много смеха. Даже больше, чем мы предполагали, когда писали сценарий или репетировали. Нужно, чтобы смех Брюно звучал и в тех сценах, где он один, без Сони. Есть шумная сцена со Стивом, но этого недостаточно.

23.10.2004

Мы сняли два варианта сцены, кода Брюно сообщает Соне, что продал их ребенка. Оба плохие. Послезавтра попробуем третий, который начинается с того, что Брюно прячется в ожидании Сони. Когда мы начали репетировать, Жереми ушел в логово. Вскоре мы вошли туда поговорить с ним и увидели, что он сидит на земле, подтянув колени к подбородку. Эта поза, говорящая о смеси стыда и вызова, должна была стать позой Брюно. Это бросилось нам в глаза. Перед нами был Брюно — такой, каким мы его даже представить себе не могли. Жереми превратился в Брюно и собирался направлять нас в этой новой мизансцене, которая получится хорошей.

17.11.2004

Слова не могут проникнуть туда, где он ждет. Только глаза. Они могут его поднять. На перекресток! Асфальт! Перекресток! Он тебя умаляет! Возьми его. Возьми его целиком в свои глаза. Его губы дрожат. Твои глаза! Дыхание твоих глаз! Снова кровь матери течет по его телу. Твои глаза! На перекрестке!

09.12.2004

Восемнадцать часов. Мы закончили снимать в 15.40 планом Брюно, который переходит мост Угре, толкая скутер с проколотой шиной. Тот же план (снятый месяц назад), что и с Брюно, толкающим коляску. Тот же план, что и с Игорем, волочащим мешок Асситы в «Обещании». Жереми исполнилось пятнадцать лет, он дал жизнь Игорю, сыну Роже. Он дал жизнь Брюно, причем даже сверх наших ожиданий. Он не переставал пробовать, предлагать варианты. Никакой ригидности. Всегда сложность, жизнь. Спасибо, Жереми.

06.01.2005

Встреча в Льеже с Жан-Пьером Лимузеном, который готовит фильм о нашей работе. Он нам напомнил, что в момент выхода «Розетты» мы говорили, что персонаж Розетты перекликался с героиней одного документального фильма Йона ван дер Кекена — молодой девушкой из Гронингена, которая появлялась в «Новом ледниковом периоде». Я этого уже не помню, но это точно. Эта молодая девушка — работница на фабрике мороженого, а Розетта в начале нашего фильма тоже работает на фабрике мороженого. Она неграмотная, ее родители и брат тоже. Униженная деклассированная семья, как Розетта и ее мать. Я вспоминаю сцену в фильме, когда она в своей малюсенькой комнате сидит на кровати и пытается читать любовное письмо, полученное от любимого. Она страдает, оттого что не может прочитать. Она сражается с каждой буквой, каждым слогом, каждым словом. Камера режиссера будто не может оставаться безучастной, а должна зафиксировать, облегчить это страдание, эти неслыханные усилия по расшифровке недоступных слов любви; эта камера приходит в движение, начинает совершать короткие напряженные панорамные перемещения, потом они становятся длиннее, камера на-

чинает стучаться в стены маленькой комнаты в ритме букв, слогов, слов, которые с трудом, победоносно слетают с губ девушки. Взгляд кинематографиста привлекло несчастье человека, которого он снимал. Из этого призыва родился кадр, уникальная новая форма, которая иначе никогда бы не увидела свет.

21.01.2005

На снимке — досье под названием «Из Освенцима в Нюрнберг». Газета Le Monde от нынешней пятницы, 21 января 2005 года, публикует фотографию Джорджа Роджера, на которой Сиг Маандаг, молодой выживший голландец еврейского происхождения, примерно 20 апреля 1945 года идет по дороге, вдоль которой лежат трупы узников Берген-Белсена. Нет никакой особой причины, почему этот уцелевший еврейский мальчик должен идти в одиночестве, так близко к обочине дороги, усеянной трупами заключенных, если только это не было требованием фотографа. Что неподвластно указаниям фотографа, что зависит только от Сига Маандага, так это его манера вести себя, шагая мимо трупов. Его голова немного повернута, будто говоря, что движение вдоль этих мертвых тел причиняет ему страдания. Он идет к фотографу, стараясь смотреть в объектив, щуря глаза, гримасничая, будто ему мешает солнце или запах трупов. Он там, и ужас там, а еще уважение к мертвым, к которым он обращает лицо.

Андре Грин в «Почему зло?» пишет: «Для меня самые красноречивые кадры в фильме о варшавском гетто — это кадры величайшего безразличия двух нацистских офицеров, переходящих улицу, усеянную трупами, которых они будто и не видят. Садист должен идентифицировать себя с мазохизмом своего партнера (обратное также справедливо). Здесь зло покоится на безразличии палача при виде себе подобного, рассматриваемого как совершеннейший чужак и даже чуждый для человечества».

27.01.2005

Шестидесятая годовщина освобождения Освенцима. Какие чувства должны возникать при виде Освенцима по прошествии шестидесяти лет? Эмоции, которые вызывают у нас фотографии, свидетельства выживших — это момент реального сострадания всем евреям — жертвам геноцида. Подлинное и удивительное сочувствие, которое будто санкционирует новый всплеск презрения, злопамятства, ненависти к евреям Израиля, которые не вписываются в образ жертвы. Антисемитизм гнездится в бездонных глубинах, он приходит издалека, очень издалека, трудно представить себе, насколько издалека, откуда-то все дальше и дальше. Какие чувства должны возникать при виде Освенцима по прошествии шестидесяти лет? Погрузиться как можно глубже, как можно дальше в нас самих, в наши семьи, нашу религию и традиции, наши нации, в наши самые неясные генеалогии, чтобы попытаться там увидеть, как и почему «еврей» неумолимо ассоциируется с «виноватым». Мы виновны в том, что не совершили этого погружения. Какие чувства должны возникать при виде Освенцима по прошествии шестидесяти лет? Никогда не воображать, что ты свободен от Освенцима, иначе говоря, никогда не воображать, что ты свободен от антисемитизма.

05.02.2005

Мы живем в одиночестве, забаррикадировавшись в наших представлениях, настороже, готовые защищаться, нападать, общаться, будто в страхе перед нашей неизбежной смертью. Мы умрем в более пожилом возрасте, чем люди пятьдесят лет назад, но мы живем с мыслью о неизбежной смерти, которая давит все больше и больше. Мы уже не в состоянии делать вид перед другими, перед самими собой, что мы существуем. Иногда вечером, в одиночестве, в кровати или в ванной мы начинаем рыдать.

08.02.2005

Возможно, следующий фильм будет о девушке, у которой есть все основания отчаяться, но которая продолжает верить, что все возможно. В некотором смысле она верующая, пусть даже Бог мертв. Исследование вот этих нескольких фраз Кьеркегора из «Болезни к смерти»: «У верующего есть вечный безотказный антидот против отчаяния: возможность. Все возможно для Бога в любой момент. [...] Если упустил возможность, значит, что все стало либо необходимым, либо тривиальным». Вопреки всем, кто ее окружает, она отказывается считать, что все необходимо или тривиально, она продолжает верить, что все возможно. Удастся ли ей передать эту веру, эту «возможность» другому? Как женщина, которая не верит в Бога, может верить, что все возможно? Откуда эта безумная надежда? Она странная, движется против течения. Вымышленный персонаж всегда летит против ветра.

12.02.2005

Одиннадцатый вариант монтажа «Ребенка». Фильм длится примерно 92 минуты. Нам наверняка придется смонтировать еще несколько версий, но ритм, похоже, найден. Мы чувствуем, что то, что мы сняли, — это Брюно, который ждет (часто повернувшись спиной к стене), и нам явно нравится так его снимать (Брюно, иначе говоря, актера Жереми), в процессе ожидания стоя или сидя. Он ждет человека, который должен выйти из бистро, ждет денег, ждет, когда позвонит его сотовый, ждет, когда откроются двери автобуса, ждет лифт, ждет продавщицу, чтобы украсть у нее сумочку, ждет, чтобы мать открыла дверь дома, ждет, чтобы полицейский появился в окошечке, ждет Соню, ждет ребенка, ждет Стива, ждет жуликов, ждет санитарку... Чего он ждет во время всех своих ожиданий? Чего он ждет? Он ждет слез, ждет слабости, потери сил. Не движения навстречу искуплению, воскрешению, но прекращения движения, остановки, слабости, что позволило бы ему увидеть Соню там, прямо перед ним, и увидеть Джимми, которого там нет физически, но который тоже там, перед ним, Брюно, в слезах.

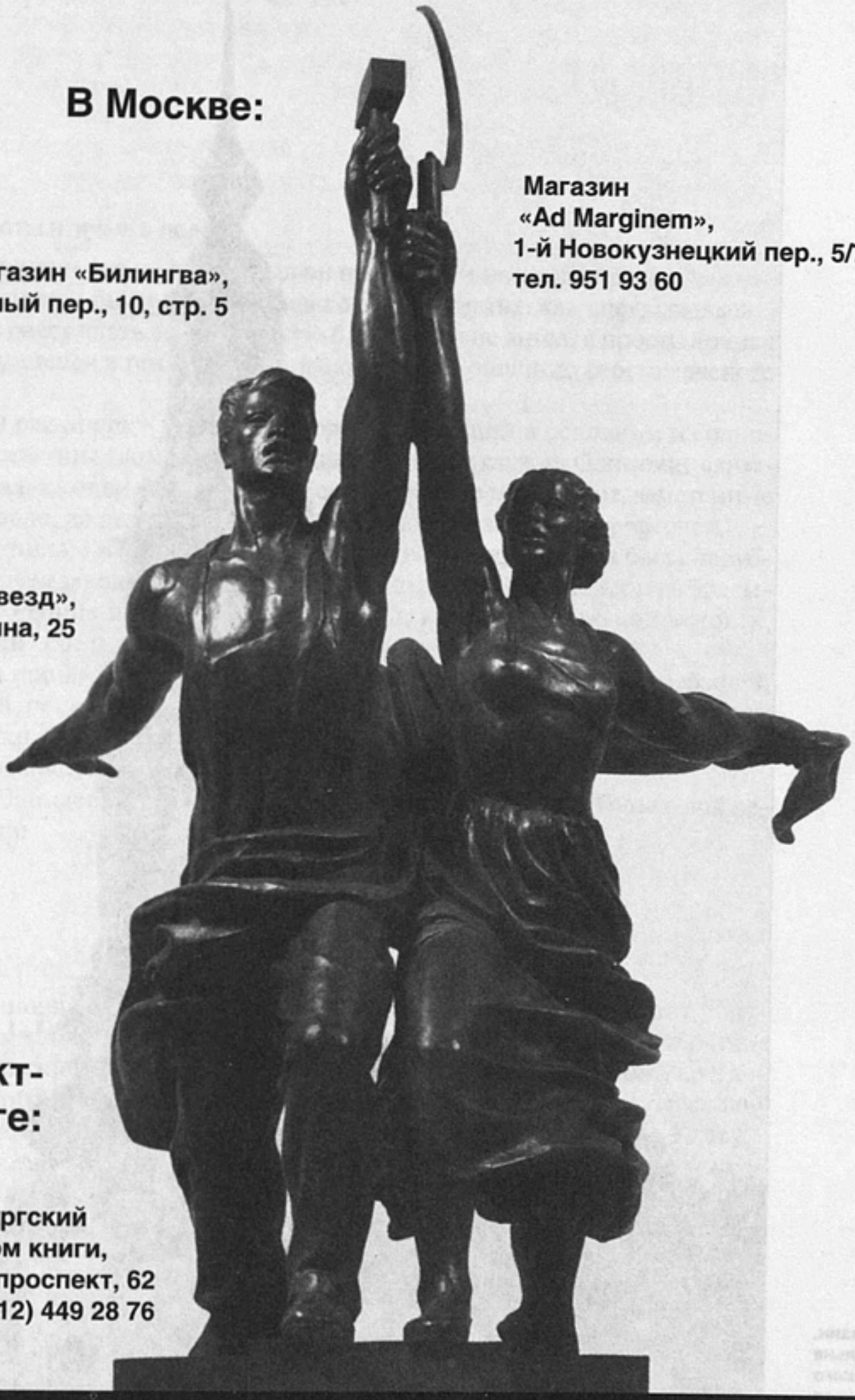
Перевод с французского Марии Теракопян

Где приобрести журнал «Искусство кино»?

В Москве:

Магазин «Билингва»,
Кривоколенный пер., 10, стр. 5

Магазин
«Ad Marginem»,
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

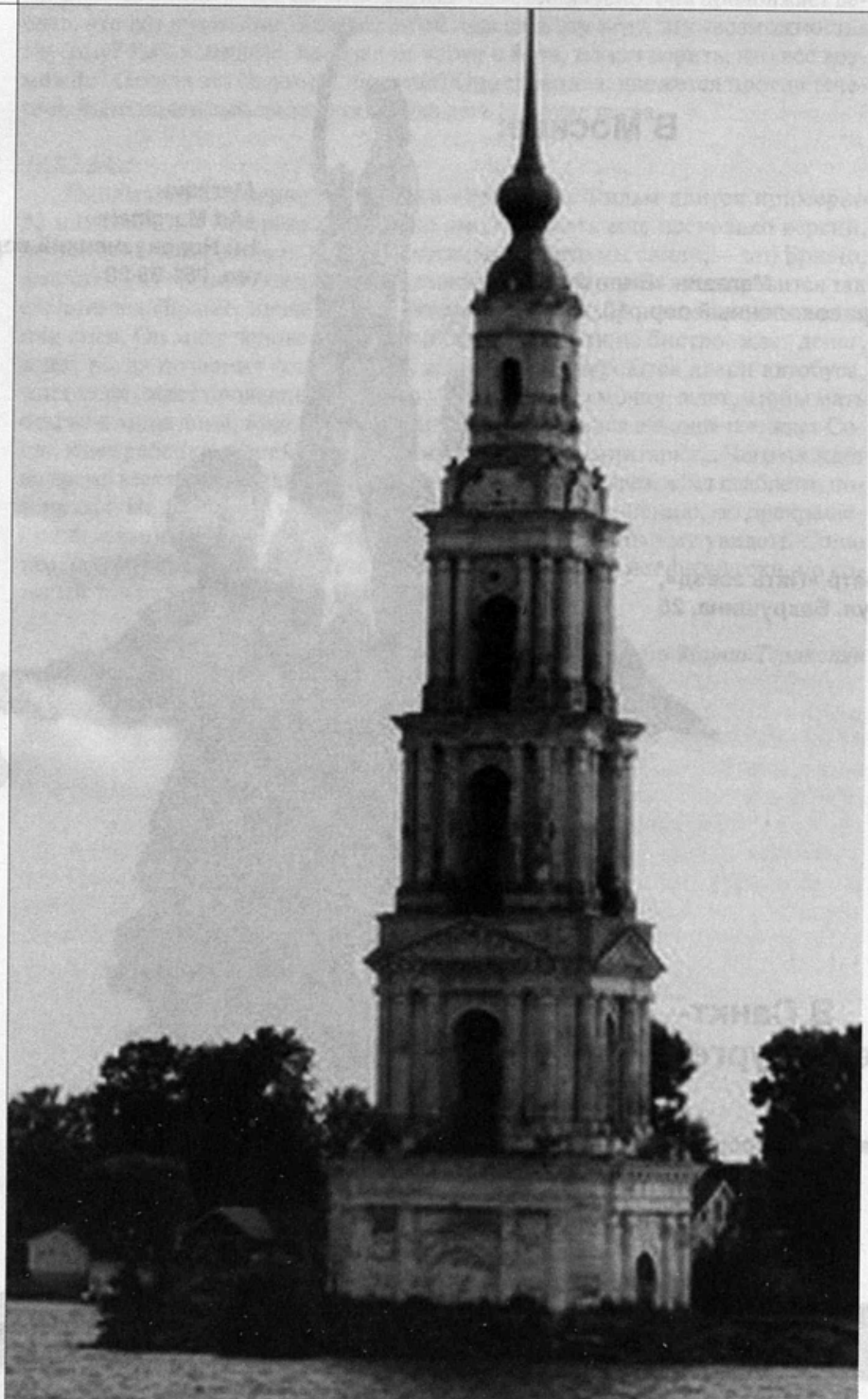


Кинотеатр «Пять звезд»,
ул. Бахрушина, 25

В Санкт-Петербурге:

Санкт-Петербургский
Дом книги,
Невский проспект, 62
тел. (812) 449 28 76

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ



Калязин. Колокольня Николаевского собора Троицкого монастыря.

Фото Елены и Дмитрия Теркель

ЮРИЙ АРАБОВ

Чудо

Город с высоты птичьего полета

По небу полуночи кто-то летел. Был он невидим, тонок и прозрачен, так что от всего его полета были слышны только взмахи легких, как снег, крыльев.

Но если рассуждать логически, это был совсем не ангел, а просто ночная птица, заплутавшая в темноте и добирающаяся на ощупь до своего далекого гнезда.

Под ней раскинулся маленький город, состоящий в основном из одноэтажных деревянных домов, дремлющий, черный и глухой. Одинокие фонари раскачивались от снежной крупы, освещая неширокие улицы, заметенные снегом по горло, до резных наличников, до наглухо закрытых форточек.

Не спал только металлургический завод, вокруг которого и была нарублена эта рабочая закопченная слобода. Словно древний дракон, он выбрасывал в небо горящие искры, чадил и вздыхал, как тяжелобольной человек, не находящий себе покоя даже глубокой ночью.

И птица пошла на снижение. Внизу промелькнула полоска замерзшей, словно ручей, реки. Завод с одинокой трубой, похожей на жерло наведенной на небо пушки, остался позади. Деревянная черная улица с одиноким, скрипящим от раскачивания фонарем приблизилась к глазам.

Сугроб. Заиндевевший наличник. Удар о стекло. И тишь. Только вой ледяной пороши.

Январь

Изба

Клавдия Ивановна проснулась от незнакомого шума. Села на кровати, таращa глаза в темноту и запахивая на груди халат, в котором она спала. За окном синели есенинские бледные сумерки. Тикали ходики на стене. Серый кот, лежавший в ногах, ощерившись, словно пушистый еж, поднял голову. Несколько потемневших икон в углу укоризненно и строго смотрели на тетю Клаву.

В противоположном конце комнаты посапывала Танька на железной кровати, и металлические шарики на ее изголовье тускло отсвечивали рассветом.

Тетя Клава машинально оторвала листок с толстого, словно увесистый кирпич, календаря, и в глаза бросилось веселое досужее слово, напечатанное красной краской на грубой бумаге: «Воскресенье».

И Клавдия Ивановна облегченно вздохнула. Это слово значило многое, например, то, что поселок проснется не в шесть часов утра, когда пронизывающий холод навевает мысль о вечной зиме, без надежды и оправдания, а встанет не раньше десяти, затопит печи, поставив на них закопченные чайники, и морозное небо окутает колючий черный дымок.

Ходики показывали начало восьмого, следовательно, в запасе целый час, можно поваляться в постели, понежиться, переворачиваясь с бока на бок, чтобы железная сетка, на которой лежал матрас, залязгала и загудела внизу...

Но вдруг она поняла, что не может спать, что какая-то тревожная тайная мысль заставила проснуться. Вернее, не мысль, а незнакомый звук, грозный, как и любая неизвестность.

Клавдия Ивановна нащупала под собою тапочки, набросила на потертый халат ватник и встала на свои не слишком твердые ноги.

Потрогала рукой печку, которая оказалась слегка теплой, отпихнула кота, увязавшегося следом, и пошла на кухню.

Собственно, кухней служил небольшой закуток за печкой, в котором стоял деревянный стол без скатерти с мелким столовым скарбом. Клавдия заметила, что форточка приоткрылась, хотя она твердо помнила, что закрывала ее на ночь.

Крышка на кастрюле с наваренным накануне свекольником была отодвинута. Чувствуя неладное, Клавдия Ивановна заглянула в густую краснова-тую жижу.

В ней чернел какой-то незнакомый предмет величиной с небольшой камень. Клавдия взяла в руки половник и подцепила комок, с ужасом разглядев небольшой клюв, слипшиеся перья, подернутые пленкой глаза...

Половник выпал из ее рук. Мертвая птица плюхнулась на пол, кот подбежал к ней и начал жадно слизывать с перьев застывшие жиринки супа.

— Чего, мама... спать-то дай!

В проеме между стеной и печью стояла сонная Танька, ледащая и поджарая, как вешалка, на которую накинули ночную рубашку.

— По воскресеньям не спим... Когда спать-то будем?

— Тут такое дело... Глянь!

И мать с ужасом указала под собственные ноги.

— Ну и что? — сказала Танька, зевая. — Обыкновенный воробей.

— А как попал-то?

— Через трубу или... Ну да, через форточку. Повечерять захотел борщом. Прихарчился... и потонул.

— Прихарчился... Нет... Здесь не то. Боюсь!

— А ну тебя к бесу!

Танька махнула рукой и пошла досыпать на железную кровать.

Клавдия Ивановна с ужасом кинула взгляд на мертвую птицу, которую облизывал кот. В затмении чувств возвратилась в комнату.

Открыла платяной шкаф. Там на дне под старыми платьями и зипунами стоял деревянный чемодан времен последней войны, выкрашенный грязно-зеленой краской, которая уже успела облупиться, с железными защелками, приспособленными под грубую мужскую руку. Такие чемоданы делали раньше кустари-инвалиды, тыловые крысы-бобыли и обменивали военным на сухой паек, а те, проклиная ущербных, брали...

Вещи в шкафу были обсыпаны нафталином, белая пыль лежала и на зеленой крышке. Клава сдула ее, чихнув, щелкнула вечным железом и отворила военный сезам.

На внутренней стороне крышки были пришпилены газетные фотографии Ленина, Сталина, Маленкова и артиста Самойлова. В самом чемодане лежали почетная грамота, пачка облигаций государственного займа, несколько старых пустых кошельков и дореволюционный сонник без обложки, который и искала Клавдия Ивановна.

Она открыла заветную книжку и, найдя нужную букву, прочитала по складам, щурясь и не надевая очков: «Птица во сне — неожиданная весть, негаданное письмо, послание от друга...»

Нет, не то... Она перевернула замусоленную страницу и отыскала наконец нужное: «Птица в доме — к тяжелой болезни, расстройству в делах, внезапной смерти, к безумию...»

— Слышь, Танька, к безумию!..

Последнее слово она произнесла с каким-то подвывом, отчего дочь даже вздрогнула.

— Чего заголосила сдуру? — спросила Танька душевно, не вставая с кровати. — Верить-то чего всяким шалаболам?

— Не шалоболы, книга ведь, — сказала Клавдия.

— А в печку ее!

— Нельзя. От матери досталась.

— А что, мать-то твоя верила?

— Верила в приметы. А на иконы только крестилась.

— А ведь и вправду буду безумная, — пробормотала Танька, потягиваясь. — От любви буду.

— Не безумная, а бесстыжая. Ты бы разведала... Может, у него жена, дети?

— Нет никого... — и, помолчав, добавила: — А хоть бы и были. Мне-то что? Холодно нынче. Затопила бы.

— Холодно. Конечно, холодно, — передразнила ее Клавдия, — не май на дворе, а дров — в обрез. До весны не хватит.

— А мы, как дядя Антип. Собственной избой топить будем.

— Ну нет уж. Чтоб свой же дом распилить... Не бывать этому.

Кряхтя, закрыла свой чемодан, поставила его за демисезонное пальто. Пошла за печку, села на ведро по малой нужде, уставившись в замороженное стекло.

Ей показалось, что кто-то смотрит на нее с улицы.

Двор

Она вынесла ведро на заснеженный двор. Собака, помесь кавказца и русской дворняги, увидев хозяйку, затявкала и заскулила, высунувшись из будки.

Валенки вязли в наметенной за ночь крупе. Клава протоптала дорожку к силосной яме, вырытой неподалеку от деревянного нужника, которым пользовались только летом, и вылила в свежий снег содержимое ведра.

Оглянулась. Городок ожил. Черные струйки дыма из многочисленных изб валили в морозное небо. Они являлись предгорием Монблана завода, который чернел вдалеке и был похож на гигантский танк, готовый сдвинуться со своего стойбища и затоптать все вокруг.

На снегу уже появилась угольная пыль. Вдохнув колючий воздух, Клавдия Ивановна возвратилась домой.

Изба

Свекольник из-за мертвой птицы пришлось кипятить заново. Вытащив котелок из поддона печи и подбросив в нее несколько сухих дров, чтоб веселее трещала, Клавдия Ивановна пошла из кухни в комнату.

Разлила суп по мискам, и Танька тут же начала его хлебать алюминиевой ложкой. Из большого черного, как зонт, репродуктора со стены зазвучал хор имени Пятницкого. Слова были неразборчивы, музыка тоже, так как репродуктор был приспособлен, скорее, под речь, поставленную дикцию, зачитывающую сообщения ТАСС, нежели под музыку, которая всегда напоминала комариный писк.

— Вечером... — пробормотала Танька, — ты вот что...

— Да знаю, — сказала Клавдия, — сама уйду. До каких?

— А это как получится, мама, — в ее голосе впервые появилась какая-то душевность. — Не думаю, чтоб слишком... После двенадцати все разойдутся, завтра же на работу.

— И *он* будет?

— Должен.

— Ради него и затеваешь...

— Совсем не ради, — возразила Танька. — Молодым отдыхать надо. Тем более в выходной.

— А раньше вообще выходных не было, — сказала Клавдия, — я знаю, я помню.

— Ну и чего вы добились? Работали, работали, и ничего. Иконы... Изба эта, — пробормотала дочь с раздражением. — Зачем иконы-то здесь висят? — Она подняла глаза на угол. — Лица черные, ничего не видать... Ты ведь не молишься, а они висят!

— А я и не знаю, как, — отозвалась Клавдия, опасливо обернувшись, потому что сидела к ним спиной. — Мама не научила.

— Ты вот что... Убери их. Перед людьми меня позоришь. Николай придет, увидит... На смех подымет.

— Куда ж мне их?

— В сенях пусть стоят или в сарае.

— Это грех, в сарае-то...

— Всё. С меня хватит!

Танька порывисто вскочила со своего места и бросилась к киоту. Встав на стул, стащила из угла вниз Богородицу, трех святителей и уже схватилась за Николая-угодника.

— Его-то хоть оставь... Николу-то!

— Николу, говоришь? — Танька вдруг улыбнулась. — Если Николай, то пусть стоит. — Слезла со стула, отряхнула ладони от пыли и паутины. Озорно спросила: — В печку или как?..

Со смехом открыла печку и попыталась запихнуть в нее трех святителей.

Мать, скуля, бросилась на Таньку и вырвала все-таки святителей из ее рук.

— На привидений похожи, — сказала Танька, бросив беглый взгляд на черную доску. — И чтоб я их в доме больше не видела!

— Ладно, я их людям отдам, — пообещала мать.

— Да кто их возьмет?

— В Москве, я слышала, есть люди, — рассудительно сказала Клавдия Ивановна. — Берут. И даже деньги платят.

— А где Москва-то? — спросила ее Танька.

Клавдия Ивановна пожала плечами.

Вытерла икону о свой халат и поставила ее на пол.

— У тебя тройчатка есть? А то голова раскалывается...

— Меньше нужно гулять, Таня, — сказала мать с надрывом, потому что речь шла о наболевшем.

Возвратилась к столу, отломила кусочек черного хлеба и корочкой подобрала с тарелки остатки супа. Отправила корочку в рот. Промокнула губы кусочком байковой ткани, который вытащила из кармана халата.

Сделала радио потише и полезла в буфет за лекарством.

Церковный двор

Храм Всех святых стоял на окраине города недалеко от металлургического завода. Собственно, горку, на которой белела колокольня, и металлургический комплекс разделяла хилая речка, слегка примерзшая от сильных морозов, которые ударили в январе. Полностью река не замерзала никогда, потому что завод спускал в нее отходы и они катились ниже, в близлежащие деревни. Рыба ходила не так, как до войны, когда она заплывала в подолы баб, полоскавших белье, но все же была, — карась, уклейка, плотва, иногда попадались даже веселые щуки, которых ели сами, а остальной рыбой подкармливали скотину.

Роза ветров несла промышленный дым прямо на церковь, так что немногочисленный клир вечно кашлял, сморкался в платочки, отбывая повинность перед Богом.

Клавдия Ивановна вошла с авоськой через остатки разрушенной ограды в церковный двор.

Был он странным. Из снега торчали несколько ветхих крестов и могильных памятников. Кладбище было частично снесено, и на большой куче промерзшей глины победно стоял заглохший трактор. Бурые кирпичи колокольни, изъеденные ветром, смотрели на мир из-под облезшей штукатурки.

Настоятель отец Андрей пилил дрова неподалеку от своего маленького одноэтажного дома одноручной пилой. Делал он это с видимым трудом, из-под скуфьи струился пот и залеплял глаза. Бревно было обледенелым, толстым, и, хотя лежало на козлах, дело продвигалось медленно.

Поставив авоську на снег, Клавдия Ивановна подошла к батюшке.

— Я вот что... — пробормотала она, с трудом подбирая слова. — Вас забыла, как звать...

Настоятель посмотрел на нее мутным взглядом, продолжая пилить.

— Чего тебе? — спросил он после паузы.

— Я, гражданин поп... Я тут вам принесла... Вроде подарка.

Она кивнула на авоську.

Батюшка опасливо посмотрел на снег и ничего не сказал.

— Уже отслужили сегодня?

Он не ответил.

— А я слышала, вас под кинозал оборудовать будут.

— Этот вопрос еще окончательно не решен, — пробормотал настоятель.

— Но ведь людям же нужно кино, так ведь?

Батюшка подышал на озябшие руки. Потом закашлялся.

— Ты крещена? — спросил он ее хрипло.

— Да вроде.

— Тогда почему спрашиваешь про кинозал?

— А что здесь такого? — не поняла она. — В городе об этом все говорят...

— Ну и доволен народ?

— Доволен. Но не всем.

Батюшка отер рукою иней со своей бороды.

— Дети есть? — спросил он глухо.

— Дочка.

— И тоже такая, как ты?

— Это вы про что?

— Кино любит?

— Любит. Из-за темноты. Они там целуются.

— Не крестила ее?

— А зачем? — не поняла Клавдия.

— Иди отсюда, — пробормотал настоятель.

— Ладно. Прощайте.

Клавдия Ивановна вытряхнула иконы на снег, спрятала авоську в карман драпового пальто на ватине и пошла восвояси.

Настоятель приблизился к иконам, бегло вгляделся в их лики и поцеловал каждую.

— Погоди! — крикнул он вслед. — Как звать-то тебя?

Клавдия Ивановна остановилась у заглохшего трактора.

— А это вам зачем?

— Молиться за тебя буду.

— Да не надо, — махнула она рукой со смехом. — Я же не верю.

— А если б твоей дочери приказали покреститься? Что бы тогда...

— Кто приказал?

— Не знаю... Правительство. Власти. Отвела бы ко мне?

Клавдия Ивановна пожала плечами. Она не поняла, о чем идет речь.

Вышла через разрушенные церковные ворота и пошла по направлению к городу.

Изба

Инвалид без обеих ног развернул во всю ширь гармошку. Оказалась она особенной, необыкновенной, потому что на складках мехов была нарисована голая женщина с веером в руке.

— Давай, Василиса, согрей, — сказал ей интимно инвалид и весело заиграл «Утро красит нежным светом...», правда, несколько фальшиво и сбиваясь с ритма.

— Ну и гармошка у тебя, — раздумчиво произнесла Татьяна, стоявшая напротив. — Прелесть. Похабщина.

— Это музыка моя верная, — ответил инвалид, безбожно фальшивя.

— А ты, поди, и спишь с ней, с музыкой? — осведомился молодой человек за спиной у Таньки, который раскрывал деревянный круглый стол, ставя внутрь его перегородку.

— А тебе что, завидно?

— Не завидно. А интересно.

— Василиса от меня отдельно живет. В коробке, — объяснил инвалид, имея в виду голую женщину и не переставая играть. — А без коробки музыка портится.

Танька решила сделать под музыку несколько па. Топнула ножкой на высоком каблуке разок, второй... Прошлась, стуча подошвой, по периметру комнаты...

— Нет, — сказала она, — не танцуется.

— А я могу другое, — сказал инвалид, — «Амурские волны» и «Марш монтажников-высотников».

— Какой там марш, дядя Антип? — искренно возмутилась Танька. — Ты понимаешь, что у меня журналист будет? С области! С центральной газеты! А ты со своей голой музыкой будешь здесь трындеть!

— И хорошо, — ответил инвалид. — Пусть он про мою голую музыку напишет, а не только про надои.

— Да что с тобой говорить, ты же во! — и Танька постучала кулаком по деревянному косяку. — А сажайте его на печь, ребята!

Двое здоровых парней подхватили дядю Антипа под белы рученьки и вырвали у него гармонь.

Он умудрился, укусил одного из них, а второму плюнул в глаза. Но это не помогло — инвалида забросили под самый потолок, на печь, а музыку оставили в углу.

— Василису отдайте, гады! — кричал он. — Музыку обрат верните!

— Ничего не получишь, — ответила ему снизу Танька. — Василиса без тебя отдохнет. А водки ему дайте.

Тот, кто раскладывал стол, плеснул в стакан «Московской» из пузатой бутылки с маленькой прямоугольной зеленой этикеткой и дал инвалиду на печь. Тот залпом махнул стакан, занюхал рукой и уже вслух заплакал.

Татьяна заглянула за печку. Мать сидела в закутке, сжавшись и поблескивая глазами, похожая на худого пушистого зверька.

— Ты ж обещала! — напомнила ей Татьяна.

— Соседка вышла куда-то, — сказала Клава. — Куда ж мне идти, на мороз?

Дверь в избу отворилась.

На пороге появились двое парней, несших в руках радиолу «Урал». У радиолы был зеленый глаз, который ловил все станции в мире, правда, с помехами и неразборчиво. Тяжелая деревянная крышка сверху откидывалась, и под ней находился двухскоростной проигрыватель грампластинок на 78 и 33 оборота.

— Ставьте его на подоконник, — распорядилась Танька. — А что крутить будем?

— А вот что!

Один из принесших «Урал» открыл свой портфель и вытащил оттуда рентгеновский снимок.

Танька посмотрела его на просвет, смутно различив грудную клетку и легкие, похожие на белую футбольную камеру.

— Это ж мертвец! — не поняла она.

— Не мертвец, — сказал парень. — Мертвец молчит, а этот играет.

— А чего-то холодно, — передернула плечами Танька. — Ты бы, Петь, затопил, не растаял бы...

Другой парень присел у печи и начал над ней колдовать.

А Танька снова зашла в закуток.

— Идешь, что ли? — сказала она матери. — Сейчас уж Николай будет!

— Что-то он не торопится, — промолвила старушка, недовольно вставая с табуретки и надевая на плечи зипун.

— Обещал к семи, задержался, значит...

Клавдия Ивановна застегнула зипун на все пуговицы и вышла из своего укрытия.

Изба тем временем наполнилась гостями — пришли три дородные девушки, изображавшие субтильность, напомаженные и страшные, как смертный грех.

Танька расцеловалась с ними, причмокнув.

— Меня танцевать возьмите, — подал с печи голос дядя Антип. — А то я здесь под потолком пропаду.

— ...ну что, так и не можешь растопить? — спросила Петьку Таня, схватила с полки банку с керосином и плеснула со всего маху в печку.

Внутри печи что-то вспыхнуло, взорвалось, и повалил из нее черный адский дым.

— Ты же заслонку не открыла, дура, — сказала, кашляя, Клавдия Ивановна.

— А черт с нею! — беззаботно ответила Танька, но заслонку, тем не менее, отворила.

Кто-то распахнул окно на улицу, потому что изба наполнилась дымом.

А радиола тем временем крякнула, всхлипнула. Кости на рентгеновском снимке захрипели под адаптером с корундовой иглой. И вдруг из динамика жахнул «Рок вокруг часов» Билла Хейли, искаженный почти до неузнаваемости кустарной некачественной записью. Смешавшись с морозным воздухом, он оказал на аудиторию электрическое действие.

Все начали топать ногами и плясать «русскую слободскую», если такая существует на свете.

— И я... Я с вами! — заорал с печи инвалид.

Какой-то парень стащил его вниз и начал с ним кружиться, прижимая к плечам, как девушку.

— Иди... Иди отсюда, мам! — крикнула Танька на Клавдию, наскочив и чуть не сбив ее с ног. — Или мы тебя убьем!

— Иду... А Николай-то твой... здесь? — спросила непонятливая мать.

Но внезапно веселье сдулось, как проколотый воздушный шар. Резко погас свет. Комната погрузилась в кромешную тьму, и радиола с Биллом Хейли медленно заглохла, проворачиваясь по инерции и превращая баритон рокера в чудный волжский бас.

— Опять свет вырубили! — с отчаянием сказал кто-то.

— Может, пробки? — с надеждой спросила Танька.

— Да нет, это по всему поселку.

В самом деле, за окном была египетская тьма.

— Ничего, керосинку зажжем, — нашла выход Танька.

Мать достала с буфета керосиновую лампу и запалила фитиль.

— Теперь я вам нужен... Послушайте, люди!

И инвалид развернул свою Василису во всю ширь.

Он заиграл «По диким степям Забайкалья...», но музыка его навеяла лишь тоску, потому что освещение теперь было тусклое, интимное, с тенями на потолке и задумчивостью в сердце, которая грозила перейти в отчаяние.

— Нет, — отрезала Танька, — цыгана давайте! Цыгана тащите сюда!

— Ну, я пошла, — решилась наконец Клавдия Ивановна. — Гуляйте тихо.

И вышла через сени во двор.

Двор

В темноте она видела, как вслед за ней выбежал из избы Петька и кинулся в близлежащий дом.

Из конуры выглянула собака, начав тереться о Клавдию Ивановну и скулить.

— А у меня ничего нет, — сказала псу тетя Клава. — Пустая. Что после них останется, — она кивнула на собственный дом, — то твое.

Звякнули струны гитары, ударилась о забор деревянная дека. В темноте шли двое: один — с гитарой на плече, бородатый и черный, как негр. Следом за ним семенил Петька и отчего-то громко смеялся.

Собака истерично залаяла.

— Нельзя, Рекс, свои! — попыталась успокоить его тетя Клава.

Двое вошли в дом и затворили за собой дверь.

Клавдия Ивановна присела на обледеневшую скамеечку и подперла голову рукою — идти было решительно некуда, разве что залезть в конуру к Рексу и греться вместе с ним. Продержаться на скамейке можно было минут сорок, потом Клавдия решила, что зайдет тихонько в дом и погреется хотя бы в сенях.

Она слышала, как гортанный мужской голос прокричал внутри дома: «Чавелла!»

Ладонь ударила по струнам, и они фальшиво задребезжали. Клавдия Ивановна тяжело вздохнула. Гулянка только начиналась и, несмотря на отсутствие электричества, грозила затянуться за полночь.

Изба

Если бы тетя Клава заглянула в окно, то ей бы открылась фантастическая картина.

Света по-прежнему не было, зато чадящая керосинка отбрасывала на стены и потолок причудливые тени. Вся компания усиленно топала ногами по деревянному полу, изображая «цыганочку».

На полу и на столе валялись несколько початых бутылок водки. Бородатый цыган бил по струнам и что-то орал в темноте. Дядя Антип, рискуя быть раздавленным, тихо спал в углу, накрывшись своей гармошкой.

— А мне танцевать не с кем! — с надрывом прокричала разгоряченная Танька, рванув платье на груди. — Не с кем, суки!..

— А где ж Колька твой? — взвизгнула одна из девиц.

Танька только в отчаянии махнула рукой.

Взгляд ее уперся вдруг в иконостас, вернее, в то, что от него осталось.

В темном углу угадывался лик лысоватого старца с короткой седой бородой и суровым, не обещающим послаблений взглядом. Она не знала, что это за старец и для чего он, зато запомнила его имя от матери.

Ее вдруг осенило. Пьянящая радость переполнила сердце и вырвалась криком из горла:

— Есть у меня кавалер... Нашелся!

Цыган еще раз вдарил кулаком по струнам. Все зашлись в каком-то неистовстве.

Танька поставила в угол табуретку, взобралась на нее и стащила вниз Николая-угодника.

— Дамы приглашают кавалеров! — заорала она подслушанную где-то фразу, спрыгнула вниз и, прижимая икону Николая к себя, пустилась с ним в пляс.

Двор

Клавдия Ивановна раскачивалась на скамейке, борясь с холодом и обхватив саму себя руками. Под нос она пыталась мурлыкать старинную русскую песню:

На Муромской дорожке стояли три сосны,
Прощался со мной милый до будущей весны...

Внезапно «цыганочка» в доме кашлянула, сбилась и, окончательно подавившись, прервалась навеки.

На минуту наступила гнетущая тишина.

Кто-то коротко и истошно закричал по-звериному.

Открылась дверь. Тете Клаве вдруг показалось, что в сенях промелькнула на секунду яркая молния.

Из дома выскочил Петька и молча помчался за околицу. За ним, хромая, выбежал цыган без гитары, еще чернее лицом, чем был прежде. Следом, давя друг друга, спотыкаясь и падая в снег, бросились во двор все остальные гости, без шапок, без зипунов, мигом протрезвевшие и на себя непохожие.

Все, кроме ее дочери Таньки.

Рекс почему-то не лаял. Более того, забился в конуру и не подавал признаков жизни.

Клавдия Ивановна почувствовала, что случилось нечто ужасное, такое, что может перевернуть миропорядок, поставив все под сомнение.

С опаской взошла на крыльцо и заглянула через сени в комнату.

Керосиновая лампа стреляла, догорая на столе.

В углу по-прежнему крепко спал инвалид. Он ничего не заметил и все прохрапел.

Комната в коммуналке

Столяра Павла Игнатьевича разбудили, постучав в окно. Он, не поняв, что это пришли по его душу и решив, что шум был случайный, шальной, щелкнул выключателем, но свет не зажегся, потому что поселок до сих пор прозябал без электричества, и это было обычным делом, когда дул ветер или падал снег. А сейчас происходило и то, и другое.

Чиркнул спичкой, осветив ходики на стене. Они показывали начало третьего ночи. Все пространство его пятиметровой комнаты занимали железная кровать и платяной шкаф, между которыми нужно было как-то жить и передвигаться.

— Кто здесь? — спросил он в темноту.

За окном что-то сказали, но столяр не расслышал.

— Чего надо? — крикнул он, открыв форточку.

— Собирайся! И побыстрее! Шевелись!..

Напрягая глаза, он увидел за окном человека в ушанке со звездой.

— Это ты, товарищ старший лейтенант?

— Сам, что ли, не видишь?! — прокричал тот.

Голос его был истеричным, сорванным и выдавал величайшее волнение.

— С вещами?!

— С инструментом! Быстрее, тебе говорят!

И Павел Игнатьевич понял, что случилось нечто необыкновенное, а что именно, не догадался.

— Стамеска нужна? Дрель? Гвоздодер? Фомка?

— Бери всё, — был ему из-за окна ответ.

Столяр, вздохнув, натянул на себя штаны. В углу его конуры стоял деревянный лоток с гвоздями, сверлами и прочей мишурой. Положив в него молоток и короткую пилу, Павел Игнатьевич расчесал ладонью всклокоченные волосы.

Потом, исходя из практических целей, заглянул в стоявшее на полу ведро, в котором находилась квашеная капуста. Положил в рот соленую горсть. Взял сверху огурец, откусил половину, а остаток спрятал в карман штанов, тя-

желых и негнущихся, будто сделанных из картона. Накинув на плечи ватник, пошел в коридор...

Улица

Мело, мело по всей земле. Кроме метели, глаза не видели ничего. Ноги сами угадывали узкую протоптанную дорожку меж сугробами, которые дотягивались до окон одноэтажных домов.

— Что стряслось? — спросил Павел Игнатьевич, низко пригибая голову и рассекая ветер своей кроличьей шапкой.

— А черт его знает, что, — сказал старший лейтенант и замолчал.

Столяр некоторое время ждал продолжения, а потом все же напомнил о себе:

— А все-таки?

— Провокация, — ответил ему милиционер.

— Ясно, — сказал Павел Игнатьевич. Помолчав, предположил: — Американцы? — Послушал, как гудит в ушах пурга. И, не дождавшись ответа, полюбопытствовал: — А откуда они здесь?

— Неизвестно. Может, оттуда...

И милиционер показал головой на черное небо.

— Так у нас же перехватчики есть, — возразил ему на это столяр.

— Замолчи! — попросил его старший лейтенант. — Иначе я за себя не отвечаю, понял?

— Пристрелишь, что ли?

Ответа не последовало.

— Ладно, — согласился Павел Игнатьевич и, подумав, добавил: — Стреляй. А далеко ли идти?

Старший лейтенант опять смолчал.

Они свернули на улицу Чкалова и подошли к дому, у которого стояли машина «скорой помощи» и милицейский «воронок».

Завыла собака. Так, как будто в доме был покойник.

Изба

— Какие же это американцы? — спросил, войдя в избу, Павел Игнатьевич. — Это же Танька Скрипникова!

Из угла вдруг раздался плач, похожий на вой. Павел Игнатьевич взглянул туда и увидал тетю Клаву. В доме по случаю отключения электричества горели свечи, придавая всему фантастический колорит.

Главные события происходили у печки. Татьяна стояла в своем голубом крепдешиновом платьице, в туфлях на высоких каблуках, прижимая к груди какую-то черную закопченную доску. Глаза ее были закрыты.

Около нее колдовали молоденькая врачиха со «скорой помощи» и небритый недовольный медбрат. Тут же топтались два милиционера.

Павел Игнатьевич увидел, как врачиха пытается сделать в руку Тани укол. Протерла кожу спиртом, выпустила из шприца струйку жидкости, проверяя напор, попыталась вколоть иглу, но та согнулась, образовав угол в 90 градусов.

На лбу у врачихи выступил пот. Губы ее затряслись. Кто-то из милиционеров нервно и громко вздохнул.

— А вы б ее положили на кровать, — предложил Павел Игнатьевич, — удобней будет.

— А ее *можно* положить? — спросил старший лейтенант, который и привел его сюда. — Ты в этом уверен?

Дядя Паша поставил свой инструмент на пол, подошел к стоящей со словами: «Хватит дурить, Танька...» Попытался сдвинуть ее с места — тщетно... Она была, как из камня. Одернул руки.

— Холодная...

— Не трогайте больную! — заорала на него врачиха. — Не видите, у нее столбняк!

— А разве при столбняке бывает *такое* одеревенение тканей? — подал голос медбрат.

— *Такого* не бывает, — согласилась врачиха.

Она вытащила из сумочки аппарат для измерения кровяного давления. Надела на правую руку Татьяны, которая стояла, словно статуя, не открывая глаз.

Накачала шину и стала слушать сигнал через фонендоскоп.

— Девяносто на семьдесят, — сказала она, снимая наушники. — Пониженное.

— И что это значит? — спросил ее медбрат.

— Это значит, это значит...

Она достала какую-то книжку из своей сумки и начала ее судорожно листать. Закусила губу, смутившись и покраснев от стыда за полное свое бессилие.

— Распилить деревяшку можешь? — предложил Павлу Игнатьевичу старший лейтенант, имея в виду то, что Танька зажала в своих руках.

— Так это ж икона.

— Ну и что? Она ее не отдает. Распилим и по кускам вытащим.

— Нет, — сказал столяр. — Я икону пилить не намерен.

— При чем здесь это? Ее нужно срочно госпитализировать, — подала голос врачиха. — Больная находится в глубокой коме.

— А оторвать ее от пола нельзя? — поинтересовался Павел Игнатьевич.

Ему не ответили.

— Ну а если подрубить пол?

— Руби скорее! — закричал старший лейтенант. — Для этого тебя и позвали, дурака!

— Ладно, ладно... Ты не кричи, начальник... — засуетился столяр.

Он взял в руки топор и глянул мельком в лицо Татьяны. Оно было мертвенно бледным, глаза по-прежнему закрыты.

— А если полотенцем ее укутать? А то страшно больно...

— Есть полотенце, мать? — спросил у Клавдии милиционер.

Та беззвучно раскачивалась на табуретке и ничего не отвечала.

— Сумасшедший дом! — потерял терпение старший лейтенант.

Он стянул с печи кусок ситца, который прежде служил занавеской, и прикрыл ею Татьяну, как паранджой.

Павлу Игнатьевичу сделалось легче. Теперь больная была закрыта сверху по пояс и лицом своим, болезненным и омертвелым, не мешала работать.

Взял в руки топор и со всего маху ударил по доскам. На них остался лишь легкий след, похожий на царапину.

— Из чего у вас полы сделаны? — обратился он недовольно к Клавдии Ивановне. — Из дуба, что ли?

Ударил еще и еще...

— Не из дуба, — проворчал Павел Игнатьевич. — Видать, из мертвого дерева... Ну да... — он потрогал пальцем лезвие. — Уже затупился...

— Ты будешь работать или нет?! — закричал на него старший лейтенант.

— Буду, — пробормотал столяр. — Только чудно мне... Топорище третьего дня затачивал, а уже — тупое...

— Вы какую-нибудь молитву знаете? — спросил между тем медбрат старшего лейтенанта.

Тот посмотрел на него мутным взглядом.

— Можно клятву Гиппократа прочесть, — подала тоненький голос врачиха. — А вдруг поможет?

Но не прочла, а только пообещала.

Взяв в руки долото, столяр ударил его молотком. Просунул в образовавшееся отверстие стамеску и попытался сделать первый распил. Но, может

быть, от волнения сунул не совсем удачно — металл звякнул, и стамеска переломилась надвое.

Павел Игнатьевич озадаченно поглядел на дело рук своих.

— Иди отсюда, — сказал ему душевно старший лейтенант.

— Она ж финская... Американка моя... — пробормотал столяр. — Это ж на века... Такого не бывает! Я ею железо резал!

— Всё! Выметайся вон! — заорал милиционер и, приставив к носу столяра кулак, прошептал: — А будешь трепаться об этом — посажу!

Почесывая затылок, в полном недоумении и прострации Павел Игнатьевич вышел на мороз.

Улица

Светало. У дома на Чкаловской собралась уже небольшая толпа. Павел Игнатьевич вынул из кармана ватных штанов остаток огурца и смачно его сжевал.

— Чего там? — спросила у столяра какая-то баба. — Зарезали кого?

— Да так. Чудеса всякие, — уклончиво ответил столяр.

— А какие чудеса?

— А такие. Американку мою знаешь? Финскую? Ну вот. Переломилась с первого раза. А ведь железо ею пилил. А тут — по дереву. И — р-раз, пополам.

— Да разве это чудо? — не согласился с ним худой мужик, замотанный шарфом.

— А тебе мало? — разгорячился Павел Игнатьевич. — Американка... Финская! И — пополам! Каких тебе еще чудес? — И пошел на красный рассвет в свою пятиметровую клетушку, бормоча под нос: — Американка... Финская... И — пополам! Каленая... финская... Р-раз, и нету!..

Февраль

Редакция областной газеты

— Тебя главный вызывает, — сказал Николаю Николаевичу Пашка Рыбников, младший редактор, который по совместительству исполнял в газете еще обязанности корректора.

Николай Николаевич оторвал мутный взгляд от старенького «Ундервуда», на котором набирал очередную статью-фельетон «А крыша — с дырой» о негодном коровнике совхоза «Московский».

— Зачем?

— Да разве он скажет. Поди услать тебя куда-то хочет.

— Не поеду, — ответил Николай Николаевич. — Мне эти командировки — во!

И он провел ладонью по горлу.

Комната, в которой они сидели, давно не ремонтировалась. Из-под облупленных стен смотрела на свет деревянная арматура в клеточку. Чтобы как-то скрасить убожество, на место одной из пробоин повесили фотографию Дуайта Эйзенхауэра с пририсованными к голове ветвистыми рогами.

— Ездить все-таки лучше, — сказал Пашка, — чем читать ваши статейки про надои-удои... Как, кстати, правильно, надои или удои?

— Всегда писали «надои»...

— А я сомневаюсь. Разве что у Даля посмотреть?

Пашка вдруг прервался и приложил указательный палец к губам. Внимательно прислушался, наклонившись к пробоине, которую закрывал Эйзенхауэр.

— ...Светочка или Нюшечка? — прошептал он, задавая вопрос Николаю.

— Светочка, — сказал Коля.

Пашка отодвинул фотографию Эйзенхауэра и заглянул в пробоину.

— ...тетя Люда! — со смехом сообщил он.

За стеной обрушился водопад спускаемой в унитазе воды.

— У тебя чеснок есть? — поинтересовался устало Николай Николаевич. — Не трепись, а дай чеснока.

Он приставил ладонь к своему рту, дыхнул и скривился.

— Амбрешка? Пить не надо на ночь... Сейчас посмотрю...

Паша пошел на свое рабочее место в углу кабинета, в котором стоял большой несгораемый сейф. Щелкнул ключом, открывая тяжелую металлическую дверцу. В темной таинственной глубине стояла наполовину пустая бутылка трехзвездного армянского коньяка, рядом с ней — блюдечко с ломтиком засохшего лимона и чахлой головкой чеснока.

— Держи.

И Паша передал чеснок Николаю Николаевичу.

Тот храбро куснул головку, и аж слезы выступили на глазах.

— Теперь от тебя будет разить, как от колбасы, — сказал Пашка.

— Все, пошел. — Николай тяжело двинулся к двери. — Может, уволит? — предположил он с тоской. — Дал бы Бог. Надоело все...

Он только махнул рукой и вышел в коридор.

В коридоре висел папиросный дым.

— Артемьев! — крикнули ему в спину. — Деньги для кассы взаимопомощи!

Она неслась на него, как танк, гремя каблуками по паркетному полу, разгоряченная, красная, готовая на все. Под мышками ее блузки виднелись потные пятна.

— Ничего нету, Галя. — Николай для достоверности обшарил на ходу карманы и даже вывернул наружу один из них. — До зарплаты еще неделя!

— Так ты и в зарплату ничего не даешь, — сказала профсоюзница Галя.

Внезапно каблук у нее подвернулся и отлетел в сторону. Она чуть не грохнулась на пол.

— Вот черт! — вскрикнула она в тоске. — Туфли модельные! Московские! Фабрика «Парижская коммуна»!

— Отдам... Всё отдам. Всё у меня заберите! — с раздражением сказал ей Николай.

Она же, сев на грязный паркет, приставила отломанный каблук к подошве.

— Что теперь делать? Может, склеить чем?

— Какая-то смола помогает, — посоветовал ей Коля. — Боксидная или эбоксидная... Я в точности не знаю.

Она вдруг заплакала в отчаянии, сидя на грязном полу.

Не зная, чем ее утешить, Николай Николаевич толкнул кожаную дверь кабинета главного редактора.

— Альберт Витальевич... Можно?

Главный сидел под портретом лысоватого расторопного человека, избранного недавно Первым секретарем ЦК КПСС, но известного еще ранее, с достославных времен усатого генералиссимуса, перед которым лысоватый танцевал иногда гопачок, поднимал тосты, пел песню «Гляжу я на небо...», ибо считался в партийных кругах патентованным и неисправимым украинцем. В его чертах, несмотря на лысину, было что-то детское, как будто ребенка сорвали вдруг с насиженного места и кинули сразу в кресло Политического бюро. Эту странность в облике Первого и передавал, как мог, казенный портрет.

В углу просторного кабинета стоял точильный станок, над которым колдовал заросший волосами человек восточного вида. В его руках находился столовый нож, косматый приставлял его к вращающемуся кремню, нажимая ногой на педаль. Из-под железа летели искры. Станок издавал отвратительный визжащий звук, как будто сотню котов одновременно тянули за хвосты.

— Чем занят? — спросил Альберт душевно, принюхиваясь к запаху, который шел от Николая Николаевича.

— Фельетон добиваю. О коровнике совхоза «Московский».

— Бросай. Есть более важная тема...

Главный обернулся, потому что станок неожиданно замолк.

— Другой давай, — сказал главному косматый, отдавая ему заточенный нож.

Альберт Витальевич пощупал пальцем лезвие, положил нож на стол и отдал точильщику другой, приспособленный для разрезания газетных листов.

Станок включился, и комната опять наполнилась визжащим гулом.

— Из буфета, что ли? — спросил Николая главный, принюхиваясь.

— Так точно. Колбасу ел, «Чайную»... — соврал Николай.

— Ну да, ну да, — согласился Альберт. — Ты как относишься к религии?

— Как все. А что? — насторожился Николай Николаевич, понимая, что теперь они коснулись важного.

— Ничего. Они совсем разошлись.

— Кто?

— Религиозники-изуверы. Бесчинствуют, жируют. Пропагандируют всякий вздор...

Отчего-то он кивнул на точильщика.

— Да, — на всякий случай согласился Николай Николаевич, проследив за взглядом главного. — На них это похоже. А где именно они жируют?

— Да в Гречанске, — неохотно сказал Альберт Витальевич.

Здесь Николай не удержался и прыснул со смеху.

— Ты чего это? Не понял, — отреагировал главный.

— Я был там в декабре, в этом Гречанске, по вашему же заданию, — пояснил Николай. — Дыра страшная. И нет там никаких изуверов.

— Правильно. В декабре они тихо сидели. А вот в январе разошлись. Кстати, а почему этот город называется Гречанском, ты выяснил?

— На это существуют разные мнения. Гречку там сеют со времен оных... А еще говорят, что археологи нашли при раскопках греческие поселения...

— В наших широтах? Сомнительно.

— Весьма. И еще там бывал когда-то Николай Греч...

— Так, так... Греч и Булгарин? — оживился главный. — Пушкинские враги? Что ж они потеряли в такой глуши?

— Неизвестно. Может быть, не потеряли, а нашли, — попытался скаламбурить Николай. — Так что там с изуверами?

— Страшный суд скоро наступит, слышал? — бесцветно спросил своего подчиненного Альберт Витальевич.

— Слышал, — согласился с ним Николай. — И что же, нас привлекут как свидетелей?

— Гречанск гудит и стонет, — игнорировал его юмор главный. — Кто-то распускает слухи, что все грешники окаменеют и будут стоять, как столбы. Что будто бы одна девица уже стоит, но, вопреки ожиданиям, в Пасху воскреснет в новой плоти...

Станок перестал визжать, потому что точильщик отставил лезвие ножниц от кремня, весь обратившись в слух.

— Девица — комсомолка? — поинтересовался Николай.

— Вроде бы.

— Невозможно. Чтобы комсомолка воскресла...

— А ты хотел бы, чтобы она была партийной? Ее в партию никто не примет, покуда она неподвижно стоит, — сказал Альберт. — Рецидив проклятого прошлого налицо.

— Расстрэлять ее, — сказал с акцентом точильщик.

— Рано, Ахмет, рано, — не согласился с ним главный редактор.

— Так окаменела она или нет? — потребовал уточнения Николай.

— Конечно, нет. Но дело-то серьезное.

— Серьезное. Для Министерства государственной безопасности.

— Ну, министерство там уже разбирается, — уклонился от этой темы Альберт. — Но нужно и со стороны областной печати дать оценку слухам и сплетням. Фельетон, передовица...

— Я год не был в отпуске, — напомнил Николай.

— Напишешь про комсомолку и пойдешь. В Минводы тебе путевку сделаем, в санаторий. Там сейчас — плюс десять.

Николай Николаевич сморщился, как от зубной боли.

— Адрес застывшей есть? — спросил он после короткой паузы.

— А как же, вот... — Главный порылся в ящике письменного стола, вытащив оттуда надкусанное яблоко, старый Георгиевский крест, а потом уже бумажку с адресом, и сунул ее Николаю. — В общем, не мне тебя учить. Все расспросишь. Как ее окрутили, как врать заставили... И сделаешь горячий материал. Может... и там, наверху, заметят.

И Альберт бросил мечтательный взгляд на портрет Первого секретаря.

Николай так же последовал его взгляду и посмотрел в глаза портрету.

— А что на другой стороне? — пробормотал он вдруг.

— Не понял, — строго сказал Альберт Витальевич.

— Ну там, на другой стороне... Там должен быть еще один портрет!..

Наступила пауза.

Главный редактор смотрел, не мигая, на своего подчиненного. Ахмет крякнул и снова включил свой визжащий станок.

Комната Артемьева в коммуналке

— У него — двусторонний портрет, — сообщил жене Николай. — На обороте — Сталин.

— Сознайся, что у тебя в Гречанске любовница, — сказала жена Наташа, аккуратно складывая выглаженную рубашку и пряча ее в походный портфель грязно-коричневого цвета.

— Сознаюсь, — ответил тот. — Есть у меня любовница. Журналистика.

— Ну а если как перед Богом?

— Я атеист.

— Разведусь я с тобой, Коля, — тяжело вздохнула жена. — И не увидишь меня совсем.

— Причина?

— Жить с атеистом — мука... — тихо пробормотала Наташа.

— Ну, я не совсем атеист, — поправился Николай. — Есть законы природы, о которых мы не знаем, в это я верю. Но Бога, конечно же, нет.

— Почему нет? — не отставала жена.

— Потому... — медленно произнес он. — Если бы Бог был, то он избавил бы меня от этого унижения... Писать чепуху про коровники и фельетоны про изуверов... Газета бы исчезла, провалилась бы в тартарары, если бы Бог был. Или я сам работал бы в совсем другом месте!

В комнате был включен телевизор «КВН», маленький и приземистый, похожий на сундучок. К экрану была приставлена самодельная линза на штативе, наполненная специальным раствором, делавшая маленький экран больше, но окрашивавшая изображение в желтоватый цвет. Звук был выключен. В телевизоре пел какой-то народный хор, беззвучно раскрывая рты.

Жена была бледной и худой, с длинными синюшными пальцами, которые были похожи на лапки убитой курицы из продовольственного магазина. Поясницу она замотала шерстяным платком.

— Уходи из газеты, — сказала жена. — Брось все. Пиши стихи, как делал раньше. Как-нибудь проживем.

— Это на твою-то зарплату? Даже не думай. А потом меня просто посадят за тунеядство.

Он поглядел на себя в зеркало, причесал расческой кустик усов, которые придавали лицу значительность.

Открыл записную книжку, чтобы уточнить список вещей, которые должен был взять в дорогу.

— «Пара носков, голубая рубашка, свитер... Термос с горячим чаем...» Сделала?

— Поклянись, — потребовала жена, — что если ты встретишься в Гречанске с любовницей, то ты мне об этом скажешь.

— В Гречанске? С любовницей? Ты сама не понимаешь всей этой пошлости, — пробормотал он, глядя в окно. — Окончить филфак университета, чтобы изменять жене в Гречанске? Боже мой, до чего мы все докатились!

— Докатились, — упрямо, как эхо, повторила Наташа. — У тебя в Гречанске *любовница*!

Николай, чувствуя свое полное бессилие доказать обратное, подошел к аквариуму с золотыми рыбками, который стоял на тумбочке у стены. Задумчиво уставился на него, сдерживая злость. Подумав, выловил одну из рыбок сачком. Поднес ее к линзе телевизора и запустил внутрь.

Рыбка сделала несколько неуверенных гребков в тяжелой, вредной для нее массе.

Заслонила собой солиста народного хора. Уставилась в удивлении на него, потому что солист тоже был похож на рыбу, он так же беззвучно раскрывал рот...

Вокзал

Светало. Часы на вокзале показывали половину девятого утра. К обледенелому перрону Гречанска медленно подвалил пассажирский поезд областного значения, весь составленный из плацкартных «жестких» вагонов.

Паровоз выпустил струю пара и со скрежетом остановился. На перрон начали выползать заспанные пассажиры с неуклюжим багажом в руках, с баулами, авоськами, деревянными чемоданами, перевязанными веревками и ремнями.

Николай, одетый в демисезонное пальто, в фетровой шляпе и с легким портфелем, был среди них белой вороной, европейцем.

Он остановился под вокзальными часами, озираясь и ожидая кого-то.

К нему подкатил кругленький мужичок в каракулевой шапке, румяный и опрятный, как колобок.

— Товарищ Артемьев? — радостно проворковал он, протягивая руку.

— Я. А вы...

Но мужичок не дал ему договорить.

— Кондрашов Михаил Борисович. Уполномоченный по делам религии при местном Совете...

Николай внимательно вгляделся в его розовое гладкое лицо. Оно бы казалось даже приятным, если бы не левый глаз. Глаз был, по-видимому, вставной и наполовину прикрыт серым веком.

— Как доехали? Не укачало?

— Да не спал всю ночь, — пожаловался Николай. — То ребенок заплачет, то сосед захрапит...

— Что поделаешь... Тут нет купейных вагонов. Провинция. Вы не против, чтобы я подвез вас до гостиницы? Машина ждет на площади.

— Какая гостиница, вы что? — раздраженно заметил Николай. — Мне интервью взять и уехать. У меня дела. А задерживаться в Гречанске я не намерен.

— Тогда, может быть, перекусим в местном буфете?

— Послушайте... Как вас там? — терпеливо, подавляя подступившую ярость, пробормотал Николай.

— Михаил Борисович.

— Вот именно. Я перекусил в поезде. Чай с бутербродами, понимаете? Мне нужно работу сделать и поскорее уехать от вас, понимаете?

— Всё, всё. Молчу, молчу, — и Кондрашов приложил короткие ручки к груди. — Позвольте портфельчик... Вы все-таки гость... Вот так!

Он взял из рук Николая портфель с вещами и быстрыми шагами пошел прочь с перрона.

Внутренне проклиная свою судьбу, Николай поплелся за ним следом.

У памятника Ленину на площади стояло несколько машин. Кондрашов открыл дверь черной «Победы», блестящей и круглой, как металлический пирожок, сам сел рядом с шофером, а Николай забрался на заднее сиденье.

Машина тронулась и, описав полукруг, въехала на улицу, на которой стояли одинаковые кирпичные дома новостроек.

Салон машины

— Ну что Свердловск? Шумит? — спросил у Николая Кондрашов. — Не был там целую неделю и уже соскучился.

— Это Москва шумит. А Свердловск, скорее, дымит. А что здесь?

— Здесь тоже дыму хватает. Уже начали готовиться к посевной. Проверили технику на МТС, заменили устаревшие узлы на тракторах. Скоро март, а там — выходи в поле.

— В народе говорят: «Марток — надевай семь порток», — сказал Николай.

— Говорят... — как-то неохотно согласился Михаил Борисович и замолчал.

Артемьев подождал, когда сам Кондрашов продолжит беседу и, может быть, введет в курс дела. Но уполномоченный замолк в самый неподходящий момент.

«Победа» повернула на улицу, где стоял одноэтажный частный сектор, — бревенчатые срубы с затейливыми резными наличниками.

— Вы и пригласили меня для того, чтобы я писал о посевной? — напомнил Николай о своем существовании.

— Ну да... И о посевной тоже, — пробормотал Михаил Борисович. — Есть тут у нас одна девица... И произошла с ней вполне дикая история...

Он снова замолк.

— Пошла на разбой? Сделала подпольный аборт? — тормошил его Николай.

— Да нет... Если бы... Была у них молодежная вечеринка. Ну, сами знаете, танцы под радиолу, смех, шутки...

— Водочка, — добавил Николай.

— И водочка тоже. Может, в ней все и дело. В общем, стало во время танцев с этой девицей плохо. Что-то вроде окаменения членов, температура понижена, давление тоже... Вызвали «скорую помощь» и быстренько привели в чувство. А мать, религиозница и сектантка, разнесла везде слухи о том, что ее дочку покарал-де Боженька за то, что вела разгульный образ жизни. По городу поползли слухи... ну, сами знаете, как у нас бывает. Вот, собственно говоря, и всё.

— И о чем вы хотите, чтобы я писал? О водочке и танцах?

— О слухах, — твердо сказал Михаил Борисович. — О том, что под ними нет реальной почвы. А одно мракобесие отживших свое старух... — Он поглядел в окно. — Мы почти и приехали... Улица Куйбышева... Давай к тридцатому дому, — приказал он шоферу.

— Как зовут девицу? — спросил Николай.

— Татьяна Скрипникова.

— Скрипникова? — с удивлением переспросил Николай, и голос его дрогнул. — А разве она живет на улице Куйбышева?

Уполномоченный повернулся и глянул с заднего сиденья в глаза Николаю.

— А что, вы с ней знакомы? — спросил он с тревогой.

— Да нет. Нет, конечно, — сказал Николай.

— Значит, и вы что-то слышали?

— А что я должен слышать?

— О чуде, — выдохнул из себя уполномоченный, и бывшие доселе добродушными глаза сжались в узкую полоску. — О чуде, которое наш Боженька совершил?..

— Да ничего я не знаю! — нервно отрезал гость и вдруг добавил: — Если начистоту, то и знать не хочу.

— Отчего так?

— Неинтересно. Есть у меня другие дела.

— Но, может быть, это и к лучшему, — подумал вслух Кондрашов. — Равнодушие — залог объективности. И что может быть интересного во всяком бабьем вздоре?

— Ничего.

— Вот именно. А ущерб этот вздор наносит чрезвычайный. Ладно. Сейчас все услышите. Из первых уст. Въезжай прямо во двор, — приказал Кондрашов шоферу.

Деревянные ворота были распахнуты настежь. Машина подъехала к почерневшему крыльцу, и шофер заглушил мотор.

Николай увидел почерневший от сажи снег, который указывал на то, что печку топили углем. Толстые сосульки свисали с крыши. Дверь деревянного нужника была распахнута настежь. На деревяшке с круглой прорезью лежали куски газеты.

Изба

— Вот она, наша чудесница.

И Михаил Борисович указал на круглую белесую девушку небольшого роста, которая сидела под фикусом в нарядном выходном платье.

На столе дымил самовар, поблескивали чашки дулевского завода, и свежевыпеченные пампушки сами просились в рот. Чувствовалось, что девица под руководством Кондрашова, как могла, подготовилась к этой важной встрече.

— Хотите свежий анекдотец? Батюшка жалуется в церкви своей прихожанке: «Что-то святая вода не течет! Нужно вызвать водопроводчика!» — широко улыбнулся уполномоченный.

— Она и есть Татьяна Скрипникова? — равнодушно поинтересовался Николай.

— Она и есть. Может, вам паспорт показать? — игриво спросил Михаил Борисович.

— Да не надо. Обойдусь. Куда повесить? — спросил гость, снимая с себя припорошенную снегом шляпу.

— Не сиди, как дура. Поухаживай за корреспондентом, — приказал девице Кондрашов.

Та дернулась, с трудом оторвалась от стула, будто была приклеенная, и, на твердых негнущихся ногах подойдя к Николаю, взяла у него пальто и шляпу.

— А изуверка где? — поинтересовался Николай, присаживаясь к столу.

— Какая изуверка?

— Да мать ее.

— В божьем храме. Где ж ей еще быть? — медленно ответил Кондрашов.

— Так у вас еще и церковь осталась?

— Ненадолго. Скоро переоборудуем в Дом культуры, — пообещал Михаил Борисович. — Только мать ее вряд ли что-то скажет. Точнее, наплетет с три короба. Что со старухи взять? Другое дело — сама Татьяна. Она, можно сказать, непосредственный участник события... Ты присаживайся, Таня. Хватит хлопотать.

— Чего будете? — с трудом выдавила из себя девушка.

— Чаю ему! — прикрикнул на нее уполномоченный.

— Не откажусь, — согласился гость. — Это вы сами пекли? — указал он на пампушки.

— Нет, — ответила девушка и вопросительно посмотрела на Кондрашова.

— Она, она, — быстро сказал тот. — У нее золотые руки. Недаром работает мотальщицей на ткацкой фабрике.

— Мотальщицей? — заинтересовался вдруг Николай. — И что же вы мотаете?

— Срока они мотают, — неожиданно заметил Кондрашов, накладывая себе в блюдечко брусничного варенья. — Что еще в этой стране можно мотать?

Девица неожиданно прыснула.

— Шутка, — сказал уполномоченный. — Давай, Таня. Расскажи нашему гостю все как есть.

— Было это в первое воскресенье января. Собрались мы с друзьями посидеть, стихи почитать.

— Очень интересно, — согласился Николай, наливая чай в блюдечко. — И какие же были стихи?

— Жаров. Маяковский. Горький.

— Но потом-то вы не разошлись, — напомнил ей Михаил Борисович. — «Буревестник», «Советский паспорт»... Этим ведь дело не ограничилось, разве не так?

— Так, — подтвердила девица. — Принесли радиолу — и айда танцевать...

— Фокстрот или польку-бабочку? — спросил гость.

— Буги-вуги они танцевали, — со вздохом признался Кондрашов.

— Буги-вуги... — как эхо, повторила девица.

— Как же я об этом напишу? — пробормотал Николай, откусив кусочек сахару. — Это же тень на весь город... В Гречанске танцуют буги-вуги! Бред!

— Можете написать, я вашей творческой свободы не стесняю, — разрешил уполномоченный.

— Что же было дальше?

— Ну, станцевали, — бесцветно сообщила девушка, глядя в одну точку. — И вдруг мне сильно поплохело. Столбняк напал. Остановилась посередине комнаты, ноги не идут, в глазах темно... Вызвали «скорую». Они приехали и сделали укол новокаина... После этого ноги пошли. На следующий день я уже чувствовала себя хорошо...

— Уже мотали, — услужливо подсказал ей Николай.

— Уже мотала.

— Вам бы провериться. В областной больнице или в Москве. Какая-то странная болезнь, когда ноги не идут.

— Не вытанцовывается, правда? — оживился Кондрашов. — Это ведь у классика сказано: «Не вытанцовывается!» У Салтыкова-Щедрина, кажется.

— У Гоголя, — уточнил Николай. — «Заколдованное место».

— Он про Гречанск написал, — бухнула вдруг в тоске мотальщица.

Как-то странно дернулась, и ложка упала на пол.

— А вот это зря, Таня, — с укором и значением сказал уполномоченный. — У тебя образование — восьмилетка. Комсомол, работа, что тебе еще нужно?

— А счастья нет, — заметил Николай.

— Будет, — пообещал Михаил Борисович. — Когда вы про нее в газете напишете. Станет знаменитой, как Валентина Леонтьева.

— Что же было дальше после того, как вы пришли в себя? — спросил гость.

— Дальше началось самое интересное... Расскажи. Не молчи, как рыба, — ткнул в бок хозяйку Кондрашов.

— Креститься на меня начали, песни петь, — призналась девушка, вздрогнув от его прикосновения.

— Какие песни?

— Псалмы у них называется, — подсказал Михаил Борисович. — Стали собираться сектанты у избы, кланяться...

— Что-то я не вижу здесь никаких сектантов, — сказал Николай, выглядывая в окно. — И никто не крестится.

— Так мы объяснили, что чуда не было. А был непростой медицинский случай, — пробормотал Кондрашов.

— Это всё? — спросил гость.

— Почти. Можешь ему про свою фабрику рассказать...

— Про фабрику не надо. Что ж... Дело ясное. Пережитки прошлого. И перегибы на местах, — замял это дело Николай.

— Пережитки прошлого — это точно, — согласился Кондрашов. — Но никаких перегибов у нас не имеется, это уж не взыщите.

— Значит, недочеты.

— И недочетов — тоже. За прошлое мы ответственности не несем.

— Я понял. Так и напишу. Значит, Татьяна Скрипникова? — сказал Николай, поднимаясь.

— Именно так. Не назовите ее Натальей или Ольгой. Не перепутайте. Дело-то важное.

— Не перепутаю. Всего вам доброго.

Николай учтиво поклонился и пошел в сени. Но вовремя одумался. Схватил со стола пару пампушек и положил их в карманы брюк.

Оставшись один на один с девицей, уполномоченный бросил на нее гневный взгляд и даже зачем-то погрозил кулаком.

Михаил Борисович застал Николая перед приоткрытой дверью во двор. Тот листал свою маленькую записную книжку, внимательно вглядываясь в каждую страницу. Почувствовав за спиной чужое присутствие, Николай быстро спрятал книжку в карман пальто.

— Теперь в гостиницу «Центральная». Там для нас в ресторане накрыт стол. Обкомовского уровня, — интимно прошептал в ухо гостю Кондрашов. — Мясной салат «Ассорти» из сырокопченых колбас, любите? Рыбу «фиш» едите?

— Теперь — на вокзал. Мясо я не ем, потому что не привык. А рыбу съем в другой раз.

— Но ведь поезд ваш только вечером.

— А электрички на что? Доберусь на перекладных и вечером уже буду дома.

— Очень жаль. Очень... — разочарованно протянул Кондрашов. — Ну, как вам она, наша мотальщица?

Николай пожал плечами. Заметил, что мох, которым были проложены швы между бревнами, отошел в одном месте и из отверстия дует.

Он заткнул мхом дырку и пошел во двор.

Вокзал

Гость шел вперед широкими шагами, придерживая на голове шляпу, которая норовила слететь от холодного ветра. Кондрашов с шофером плелись за ним следом, едва поспевая.

На перроне стояла заиндевевшая электричка с распахнутыми дверями. По репродуктору дикторша объявляла что-то неразборчивым писклявым голосом.

— Ну всё, прощайте, — обернулся Николай к провожатым, протягивая руку.

— Когда выйдет статья? — вцепился в его руку Михаил Борисович.

— Когда главный поставит в номер. Сам же я ее напишу за полдня. Дело ведь ясное.

— Ясное-то ясное, — засуетился Кондрашов. — Но статью надо прислать к нам на согласование.

— А это уже не про меня, — отрезал Николай. — Это компетенция главного редактора.

— Вот как? Тогда прослушайте анекдотец. В приемной Бога звонит телефон. Ангел снимает трубку и говорит: «Вас к телефону, Господи!» А Бог ему

отвечает: «Скажи им, что меня нет!» — Уполномоченный засмеялся. — «Нет меня, нет!» Понимаете?

Николай вырвал руку из клещей Кондрашова и впрыгнул в электричку. Продвинулся вдоль деревянных сидений, ища удобное место. Помахал рукой провожающим.

Потом перешел в другой вагон, и бывшие на перроне потеряли его из виду.

С лица Кондрашова сползла искусственная веселость, оно сделалось недовольным и серым.

— Не повезло нам, Сергеич, — со вздохом пробормотал он шоферу. — Нутром чую, запорет дело.

— Мяса не жрет... А еще шляпу надел! — согласился с ним шофер.

Локомотив дал протяжный гудок. Раздосадованный и тревожный, Михаил Борисович подправил платком левое веко, чтобы оно не слишком обнажало стеклянный глаз. Решительным шагом пошел прочь с вокзала...

В это время из последнего вагона выпрыгнул на перрон Николай. Начал озираться в поисках соглядатаев. Но они уже ушли в здание вокзала.

Электричка тронулась с места, и колеса ее с железным скрежетом медленно начали набирать обороты...

Николай открыл записную книжку и еще раз взглянул на страницу с замятым на память уголком.

На ней было написано химическим карандашом: «Таня Скрипникова. Ул. Чкалова, дом 84».

Улица

Темнело. Тусклые фонари, горевшие на столбах через один, раскачивались со скрипом. Были они в металлических абажурах, напоминающих шляпы, и Николаю казалось, что это головы висельников раскачиваются в вышине. Снег набился в калоши.

Внезапно из пурги возникли три фигуры в милицейских шинелях, в ушанках, промерзшие и недовольные. Николай заметил, что за спинами их стоит квадратный, словно кованый сундук, «воронок».

— Документы! — рявкнул один из них, протягивая свою лапу.

— А что такое? — наивно спросил Николай, поняв, что дело-то весьма серьезное.

— Ты что, глухой?! Ваши документы, гражданин!

Николай беспрекословно отдал постовому паспорт и, на всякий случай, свое журналистское удостоверение.

— Куда направляетесь? — поинтересовался постовой, внимательно изучая штамп о прописке.

— К железнодорожному вокзалу, — соврал Николай.

— Проход через улицу Чкалова запрещен. — Милиционер нехотя отдал журналисту документы. — Прорыв теплопровода.

— А как мне теперь идти?

— Через Челюскинцев. Потом через Орджоникидзе направо. Поняли?

— Понял.

Николай вдруг увидел за его спиной еще один кордон: метрах в пятнадцати от «воронка» — уже человек десять, недовольных и злых, как эти.

— Тогда я пошел, — сказал гость. — Всего вам доброго.

— Через Орджоникидзе направо! — прокричал ему в спину постовой и добавил сам себе с досадой: — А ведь ничего не найдет.

Но силуэт Николая уже пропал в снежной крупе.

Отделение милиции

— ...Василий Першин... Старший лейтенант... у вас работает? — спросил у дежурного Николай.

— Есть такой. А он вам зачем? — поинтересовался дежурный.

— Скажите, что его ждет друг из Свердловска. Корреспондент Артемьев. Он поймет...

Дежурный вышел из-за стола и прошел в служебное помещение. Николай опустился на стул под цветной стенгазетой с ярко-красным заголовком: «Навстречу XX съезду КПСС». Закрыл глаза...

В отделении было тепло. Где-то над головой журчали трубы канализации. Стены были без обоев, крашенные в тошнотворный бледно-зеленый цвет. Снег на шляпе растаял, и усы отогрелись в помещении, покрывшись влагой. Кажется, Николай даже задремал на секунду-другую...

Раздался звук слившейся воды. Из двери вышел, застегивая на ходу ширинку, старший лейтенант Першин, тот самый, который приглашал столяра Павла Игнатьевича вырубать доски под застывшей Татьяной.

— Коля?

Николай вздрогнул от его голоса, пробуждаясь.

— Я... Здравствуй.

Он крепко пожал лейтенанту руку.

— Опять к нам? Не дописал чего?

— Именно так... Погоди...

Николай вгляделся в короткий ежик волос старшего лейтенанта.

— А ты как будто поседел, Василий!

— Работаю без выходных... — неохотно объяснил старший лейтенант. — И потом... с женой развожусь.

— Сочувствую. А почему?

— Когда прихожу с работы, я молчу. Когда она приходит, она молчит. Выходит, что мы десять лет уже промолчали.

— Да, — согласился Артемьев, — это я могу понять... И больше ничего? Ничего у вас не случилось?

— А с чего ты решил, что должно что-то случиться?

Першин подколол кнопкой отклеившийся край плаката.

— А вот со мной произошло. И ты должен мне помочь.

— Только не превышая служебные полномочия, — с тревогой уточнил Першин.

— Понимаешь, Вася. Получил я тут редакционное задание — описать вашу здешнюю комсомолку. С которой якобы произошло ЧП на какой-то там вечеринке...

Старший лейтенант глубоко вздохнул и пригладил ладонью волосы.

— Тема горячая, атеистическая... Приехал в Гречанск сегодня утром, а ваш уполномоченный по делам религии мне тюльку под нос сунул...

— Кондрашов, что ли? — недовольно спросил Василий.

— Он самый. Нарядил какую-то девку, и она под пряники несла всякий вздор...

Першин снова вздохнул.

— А мне туфты не нужно. Мне нужны живые люди. Не бал-маскарад, не пионерская елка..

— Нет, — пробормотал старший лейтенант. — Не знаю.

— Знаешь! — страстно выдохнул Николай и схватил его за руку. — Это чтобы на улице Чкалова стоял ваш двойной кордон и ты бы ничего не знал?! Я тебя не понимаю, Василий!

— А откуда ты знаешь, что девица живет именно на улице Чкалова? — едко спросил Першин, отдергивая руку и ударившись слегка затылком о побеленную стену.

— Догадываюсь... Хотя, может быть, это совпадение... Дело в том... — Николай замялся... — Я в прошлый свой приезд к вам... в декабре это было, ты помнишь... познакомился тут с одной... С Татьяной Скрипниковой... В общем, дело личное. Перезванивались... Я обещался быть у нее на Чкалова в январе, но не приехал... Впрочем, может быть, совпадение? Здесь две Татьяны Скрипниковы? Три... Четыре?

— Извини, Артемьев, но мне работать надо, — сказал Василий, вставая.

— И ничем не поможешь мне? Партийное задание... Лично главред поручил!

— Это ты партийный. А я еще кандидат.

— А я даже не кандидат, — признался Николай, — но растравил мое любопытство ваш уполномоченный... Хочешь, на колени перед тобой встану? Как у Достоевского?

Здесь Артемьев вдруг грохнулся перед ним и отбил земной поклон. Даже пол поцеловал.

На это старший лейтенант, испугавшись странного порыва, бросился от него наутек и исчез за массивной дверью, обитой войлоком.

Улица

Они двигались в темноте на ощупь, пробираясь вдвоем на улицу Чкалова, 84. Миновали милицейский кордон — тот самый, что остановил два часа назад Артемьева.

— Свои, — буркнул им Першин и прошел мимо.

Подошли к черному дому, окна которого горели нестерпимым электрическим светом. Здесь, по-видимому, не спали даже ночью.

У дома дежурили машина «скорой помощи» и два милицейских «воронка».

Старший лейтенант шепнул что-то постовому на крыльце. Тот покосился на Артемьева и отступил на шаг от охраняемой двери.

Они вошли в сени, и Артемьев аккуратно обтер свои ботинки о половик.

Изба

— У тебя — пять минут, — сказал Першин.

Николай осмотрелся. Чисто убранная изба была пустой, в том смысле, что никого он не увидел. Лампа под низким потолком, болтающаяся без абажура на электрическом проводе, ярко светила. Все это напоминало чем-то кабинет следователя, в котором всегда горит огонь.

— Где все? Где ее мать? — спросил Николай, оглядываясь.

— В сумасшедшем доме.

— А сама девица?

Старший лейтенант крякнул. Отодвинул занавеску, которая отгораживала комнату от русской печки.

У Николая прервалось дыхание. Перед ним стояла фигура в белом, вся завернутая в какие-то простыни. Лица не было видно. На уровне живота виднелись жирные масляные пятна.

Артемьев не знал, что сказать.

— А нельзя открыть ее? — спросил он после долгой паузы, через силу...

Першин тяжело вздохнул. Пугливо озираясь, размотал первую простыню и вторую... Смятое полотно упало к ногам стоявшей.

Лицо Татьяны было желтым, глаза закрыты. Под кожей были заметны следы тления.

— А это? — выдохнул Артемьев, показывая на странный предмет в ее руках, прижатый к животу.

— Иконка, — прошептал милиционер. — Из нее смола выходит...

В самом деле, деревянный торец иконы был покрыт желто-бурыми наростами, напоминающими пчелиные соты, переполненные медом и воском.

— Она мертвая, — пробормотал Николай. — Это покойник!

Милиционер не ответил. Достал из кармана шинели маленькое карманное зеркальце и приставил к губам стоявшей.

Амальгама сразу же запотела, доказывая наличие дыхания.

Артемьев отвернулся. Чтобы скрыть свое замешательство, потрогал побелку печи. Пролепетал еле слышно:

— Почему не топите?

— А для кого? — спросил Першин.

Николай не мог ничего сказать.

Боком, не оглядываясь, он поскорее вышел из комнаты.

Улица

Сначала он хотел подождать Першина. Но ноги сами понесли со двора. Скорее, подальше, подальше от этого места...

Он упал, поскользнувшись. Шляпа отлетела куда-то вбок и пропала в темноте. Он даже не стал ее искать.

Поднялся и, не заметив ушиба, побежал дальше.

За его спиной горел электрическим светом черный, как сажа, дом.

Комната Артемьева в коммуналке

— У вас в животе полипы, — сказал Наташе врач, глядя не нее через окуляры очков.

— А что это такое? — не поняла она.

— Это полипы, — ушел он от объяснения. — Такие образования на кишечнике...

— Так это... рак или не рак?

Она, вздрогнув, проснулась и села на кровати.

В комнате была темнота.

Услышала, что в двери кто-то ковыряется ключом или гвоздем. Поглядела на часы,— стрелки показывали четверть седьмого утра.

Встала с грелки, которая лежала у нее под поясницей. Накинув на плечи халат, выбежала в коридор коммунальной квартиры. Комната их находилась рядом с прихожей.

— Кто здесь? — спросила в темноту.

Из-за двери раздалось неразборчивое мычание. Наташа рискнула через цепочку посмотреть, что происходит на лестничной площадке, и в проеме заметила своего мужа. Голова его была без шляпы, пальто оказалось вымазанным в какой-то глине. Один ботинок был без калоши.

— Что с тобой? Ты пьян?!

Николай не ответил.

Сняв цепочку, она впустила его в квартиру.

Он прошел в свою комнату. Сбросил пальто себе под ноги. Потом инстинктивным движением сорвал с себя свитер и кинул туда же, на пол.

Увидел в кровати резиновую грелку. Вынул из нее пробку и полил теплой воды себе на руки.

Подумав, снял ботинки и штаны и босиком выбежал в коридор, скрылся в ванной комнате, благо по случаю раннего утра она оказалась свободной.

Жене показалось, что Артемьев сошел с ума. Она услышала, как Николай включил воду. Не утерпев, приоткрыла дверь.

Артемьев сидел в трусах и майке в ванне, задрав голову под струю из душа, льющуюся сверху. Майка уже была мокрая и прилипла к спине.

Наташе стало страшно.

Она возвратилась в комнату, сгребла в ком его одежду.

Понюхала его свитер, не хранит ли он в себе запах «Красной Москвы» или, на худой конец, «Шипра»... Она стала похожа на гигантскую мышь. Попыталась оттереть ногтем серые следы табачного пепла...

В комнату вошел Николай, завернутый в полотенце, из-под которого торчали голые ноги. Голова была мокрая, на волосах и на лбу была заметна мыльная пена.

В каком-то недоумении он уставился на свою жену, будто с трудом вспоминая, какую роль в его жизни играет эта малознакомая женщина. Взгляд его был блуждающим, мутным.

Перевел глаза на книжную полку. Встав на табуретку, залез под потолок и вытащил с самого верха толстый запыленный том медицинской энциклопедии.

Спрыгнул на пол, пошел к письменному столу и включил настольную лампу. Положил на стол энциклопедию, открыл наугад...

Редакция областной газеты

Перед главным редактором лежала статья, отпечатанная на пишущей машинке. Сам ее автор — Николай Артемьев — томился напротив, положа ногу на ногу и стараясь не заглядывать в лицо главного.

Главный, кажется, слегка нервничал. Он перевернул напечатанную страницу и открыл свежую пачку «Беломора». Вытащил оттуда дурно пахнущую папиросу и начал изготовлять к ней самодельный фильтр, то есть заталкивать кусочек ваты в плотный мундштук.

Так и не закурив, главный редактор закрыл рукопись и уставился тревожным взглядом в сидящего напротив него Николая.

— Значит, «крупномасштабный ступор опорно-двигательной системы...» — повторил он запомнившееся выражение. — Как это дальше?.. «...с полной сенсорной депривацией, диэнцефальным синдромом и поражением центральной нервной системы...» Так?

Артемьев кивнул.

— А чем вызван этот «крупномасштабный сенсорный ступор»?

— А чем угодно, — подал голос Николай. — Нервным потрясением, физиологическим воздействием... Мало ли чем.

— А ты, оказывается, доктор! — с удовлетворением произнес главный. — Крупномасштабный сенсорный терапевт. Может, поясницу мне посмотришь? Третий день ломит.

— Я не доктор, — сознался Артемьев. — Диагноз я взял из медицинской энциклопедии. Чтобы хоть как-то оправдать увиденное.

— И дурак, — заметил главный, начиная закипать.

— А вы что, чуда хотите? — вдруг сорвался на крик Николай. — Я все сделал в этой статье, чтобы свести его к нулю... Свести к нулю последствия этого дикого... доисторического события! Нет, — добавил он, с тоской глядя в окно, — такой маразм может случиться только в Гречанске!

— И дважды дурак. И трижды. Своим дилетантским диагнозом ты только подтверждаешь бабье «шу-шу-шу...». «Если уж в областной газете пропи-сали, то, значит, было!.. Было, бабоньки, было! Ой-ё-ёй! Полный сенсорный ступор и еще с глубоким синдромом!»

Голос главного начал звучать с каким-то подвывом.

— А что вы предлагаете? Написать про чудо?

— Я предлагаю единственно возможное. Разоблачить увиденное целиком и полностью. С естественно-научных материалистических позиций. В век атомной энергии, телевидения и радио не было сенсорного ступора. И не могло быть. А на нет — суда нет.

— Но вы же сами сейчас сказали... Разоблачить увиденное, — пробормотал Николай, морща лоб. — Значит, признаете, что оно, это увиденное, есть. Его можно попробовать, ощутить... Как же можно разоблачать то, что есть?

— Дурак ты, Артемьев, — сказал главный. — И без стетоскопа видно всю твою дурь.

Он протянул ему рукопись.

— Мы оба понимаем, о чем говорим. Или переделывай в корне свою писульку, и чтоб в конце дня она лежала передо мной в надлежащем виде. Или...

— Я подумаю, — пообещал Николай, сгребая листы в охапку.

Вдруг порывисто подошел к письменному столу, за которым сидел Альберт Витальевич. Главный инстинктивно втянул голову в плечи, потому что

ему показалось, что Николай сейчас начнет его бить. Но Артемьев вместо этого оттянул на себя портрет Хрущева и заглянул на его изнанку.

Там, вопреки ожиданиям, не оказалось *второго* портрета. Вместо него он заметил инвентарный номер «665» и паутину, которую уже успел свить ловкий паук.

Комната Артемьева в коммуналке

— Меня выставили, — сказал он, бросив на стол портфель. — Финита ля комедия.

— Откуда? — не поняла жена.

— Из газеты. Только что написал заявление. По собственному желанию.

Не раздеваясь, сел за стол, уставился в окно и неожиданно рассмеялся.

— Из-за этой статьи? — спросила она.

Николай промолчал.

— Так ты была у онколога? — вспомнил он вдруг.

— Что?

— Ты должна была позавчера сходить к онкологу... Была или нет?

— Была, — неохотно призналась жена.

— И что же?

— Ничего страшного. В кишечнике найдены какие-то полипы. Они и мешают мне есть.

— А дальше?

Наташа пожала плечами.

— Бред, — сказал Николай. — «Какие-то полипы...» Ничего не понятно!

— Не волнуйся... Скажи лучше, было ли чудо в Гречанске?

— Нет, — ответил он жестко. — Какое чудо? Только голая медицина. Клинический случай.

— Врешь, — сказала жена. — Чудо все-таки произошло.

Она подошла к нему, взъерошенному и дерганному, крепко обняла и прижала его голову к своему животу.

— Чудо — то, что ты развязался с этой газетой. Ты теперь свободен, Коля. Ты можешь писать романы, повести... Тебя ничего не связывает. Разве это не чудо?

— А на что жить будем? На манну небесную?

— Поедем в деревню к маме. Как-нибудь проживем... Слава тебе, Господи! — и Наташа истово перекрестилась на окно в морозных разводах. — Чудо... Это верное чудо!

Март

Дом отца Андрея

С ночи капала на карниз и тарабанила в окошко случайная мутная капель. Над городом висела непроглядная мгла, и дым от металлургического завода не уходил вверх, а прижимался по-пластунски к земле, и нельзя было дышать, и воздуха не хватало.

Окна дома единственного священника в городе выходили прямо на этот завод, и, может быть, от его вечного дыма отец Андрей постоянно кашлял. Он знал, что у него развивается астма, но ничего не делал, для того чтобы ее остановить.

— Читай молитву, Сашка, — приказал он сыну.

Вся семья стояла за накрытым в горнице столом. Саша, белобрысый парнишка лет двенадцати, уткнулся взглядом в тарелку, на которой дымилась гречневая каша.

— «Очи всех на Тебя, Господи, уповают...» — начал он, но неожиданно затих.

Отец некоторое время ждал продолжения, потом раздраженно добавил окончание молитвы:

«...И Ты даешь им пищу во благовремении, отверзаешь щедрую руку твою, исполняешь всякого животна благоволения...»

Широким жестом он перекрестил стол и сел первым. Вслед за ним опустилась рядом матушка в платочке. Посадив к себе на колени пятилетнюю девочку, она начала угощать ее гречневой кашей.

Но Сашка остался стоять.

— Тебе что, особое приглашение нужно? — поинтересовался отец.

Сын не отвечал.

— Опять что-нибудь в школе?

На это Сашка вдруг шмякнул ложкой об тарелку, да так, что ошметки каши попали в бороду отца.

Не сказав ни слова, побежал в другую комнату.

Испуганная матушка хотела его догнать, но Андрей остановил ее.

— Не нужно. Пусть побесится!

Тщательно оттер бороду салфеткой и начал медленно жевать свой завтрак.

— ... в школе у него,— начала матушка тонким голосом.

— Да я знаю,— сказал отец Андрей и вдруг внимательно вгляделся в нее.

О ее лице нельзя было сказать ничего определенного, лишь то, что оно было круглым. Виною этому, наверное, был серый платок в розовый цветочек, которым она закрывала лоб и не снимала его даже ночью.

Отец Андрей в ужасе отвел от нее глаза, ему стало страшно. Показалось, что это дело рук его.

— Что говорят в городе? — пробормотал он, переведя глаза на тарелку.

— Почем я знаю? Я и в городе почти не бываю.

— Но ведь на базаре вы бываете, — напомнил он жене. — Так что же говорят торговцы?

— О ценах говорят.

— А о чуде на Чкаловской? Стоит девица?

— В газете «Путь Ильича» написали, что все это слухи.

— А вы-то сами верите в эти слухи?

Жена тускло посмотрела на батюшку.

— По глазам вижу, что верите, — сказал он с долей злорадства. — В Бога-то нам поверить труднее. А в сказку... в абсурд, нелепицу мы веруем безоглядно.

Он тяжело закашлял.

— Что вы такое говорите? Я верую в Иисуса Христа, Господа Бога нашего! — воскликнула матушка, и лицо ее пошло пятнами.

Девочка на коленях ее вдруг заплакала.

— Да я не вас имею в виду, — пробормотал отец Андрей с досадой. — А весь народ, всех жителей этого дымного города...

Дочка заплакала еще громче.

— Настенька... Успокойся. Вот тебе сахар...

Он попытался всунуть в ее ручонки кусок рафинада, но она с ужасом отпрянула от отца и прижалась к груди матери.

Отец Андрей снова уставился в тарелку с кашей. Заметил в ней чей-то волос и осторожно вытащил его двумя пальцами.

Затем порывисто встал и вышел в другую комнату.

Там он схватил за руку сына.

— Поймал! — закричал он в возбуждении и заломил руку за спину, заставив Сашку согнуться в три погибели.

Но тот ловко выскочил из-под его напора, увернулся и, толкнув кулаком в грудь отца, повалил его на кушетку.

Было непонятно, всерьез они борются или нарочно... Лицо Сашки пылало гневом, отец же пытался все свести к шутке.

— Что там у тебя в школе? — спросил батюшка, тяжело дыша после потасовки. — Дразнят?

Сын промолчал.

— Не беспокойся. Меня тоже дразнили. Поповским охвостьем. Во времена моей юности было такое слово «охвостье», и я никак не мог понять, что оно означает. Я сказал об этом отцу, а он только засмеялся.

— А я не хочу, чтобы меня дразнили, — твердо сказал Сашка. — Не хочу быть твоим охвостьем. И вообще, ничего не хочу.

— Тогда тебе нужно отказаться от нас с матерью. Но сейчас не 20-е годы, и это не поощряется.

— Я уеду на стройку, — пообещал сын.

— Только лет через пять-шесть. Если сбежишь раньше, то мы объявим тебя во всесоюзный розыск.

— Откажись! — вдруг пробормотал Сашка.

Отец Андрей вздрогнул. Он некоторое время думал, чем ответить сыну и не находил слов, так как прекрасно понял, что *именно* имеется в виду.

— Я знаю, все знаю... — наконец сказал он медленно и глухо. — Тебя смущает немодность... неактуальность собственного отца. В самом деле, носить подрясник весьма странно...

— На женщину похоже, — сознался Сашка.

— Вот именно. Заросшее лицо, черные одежды, какая-то железка болтается на груди... Немодно.

— Немодно, — как эхо, отозвался сын.

— Но мода — вещь преходящая. Сейчас немодно носить бороду и заплетать волосы в косичку, как у меня. Но лет через десять-двадцать это может стать вполне нормальным, даже желаемым.

Сын недоверчиво хмыкнул.

— Поверь моему жизненному опыту. Подрясник? И с этим поправимо. Шотландцы, например, носят юбки, и никто не бросает в них камень. А по поводу креста на груди... — он задумался. — Могу допустить неблизкое будущее, когда кресты станут носить по приказу. Почему бы и нет? Сейчас носят звезды на погонах и на лбу. А потом наденут кресты.

— Ну, это вряд ли, — сказал Сашка.

— Напротив. Вполне вероятно. Я этого времени не застану, а ты — доживешь. Я вообще могу представить себе эпоху, когда церкви сделаются полны и туда будут ходить по моде или распоряжению. Только знай, вопроса веры это не решает. Надеть крест легко, а вот пойти на крест — значительно труднее... Даже Спаситель плакал в Гефсиманском саду! А что уж говорить о нас, грешных...

Он снова закашлялся.

— Я не пойду на крест, — отрезал сын.

— Тогда ты будешь стоять у креста, на котором распинают другого. Согласен на такую роль?

Сашка промолчал.

— Скажи подробно, что тебя смущает, — продолжал добиваться своего отец.

Сын опять не ответил.

— Не хочешь держать чашу при причастии? Хорошо. Я попробую найти другого человека. Если мне разрешат власти. Дай мне на это месяц...

— А ты мне помоги в геометрии, — пробормотал Сашка, смиряясь.

— Гипотенуза равна сумме квадратов катетов... Так или не так? — Отец потер лоб, на котором выступила испарина. — Сумме квадратов катетов... — повторил он полузабытое правило, как молитву. — Сумме квадратов катетов...

Храм

— ...Причащается раба Божия Анна во оставление грехов и в жизнь вечную, аминь.

Отец Андрей аккуратно положил кусочек причастия в рот беззубой старухе из чаши, которую держал в руках сын. Промокнул ей губы и дал поцеловать чашу.

— ...Причащается раба Божия Елена во оставление грехов и в жизнь вечную, аминь.

Народу на литургии было немного, всего человек десять. Да и больше не ходило в храм никогда, разве что в крупные праздники.

За стенами церкви был слышен механический гул. В узком окне, забранном решетками, был виден экскаватор, который сносил ковшом остатки кладбища.

— ...Причащается раб Божий...

Слова застыли на губах у отца Андрея.

Перед ним стоял кругленький человечек с разными глазами, розовый и веселый, с пыжиковой шапкой в руках, который явно не проходил исповеди, но зато подошел охотно под причастие. Это был знакомый нам Михаил Борисович Кондрашов.

— Что? — спросил его в недоумении священник.

— Пришел засвидетельствовать свое почтение, — весело сказал ему Кондрашов. — Попробовать не дадите?

Он имел в виду причастие.

Отец Андрей накрыл чашу расшитым золотом покровцом.

— Все подошли, кто исповедовался? — спросил он прихожан.

В церкви молчали.

— Я вас после службы подожду, — пробормотал Кондрашов. — Разговорчик имеется прелюбопытный.

Отец Андрей вынужденно кивнул.

Взял из рук сына чашу, занес ее в алтарь...

— Слава Тебе, Боже, слава Тебе...

Осторожно доел оставшиеся кусочки причастия. Выпил вино до капли и промокнул губы.

Он вышел из алтаря без риз, в подряснике и увидел, что Кондрашов меряет складной линейкой иконостас, что-то шепча под нос и вычисляя. В храме к тому времени, кроме них, не осталось ни одного человека.

— Вам помочь? — спросил его отец Андрей.

— Да все уже просчитал. Какой экран заказывать, — озабоченно пробормотал Михаил Борисович. — В Свердловске доставать нужно... Через управление кинофикации...

Он сложил линейку и спрятал в карман пальто.

— А может быть, обойдемся без экрана? — дипломатично поинтересовался настоятель.

— Какой же это Дом культуры без кино? Нет. Невозможно, — отрезал уполномоченный. — Хотя... — здесь он замялся, и маленькие глазки его хитро блеснули. — Можно было бы отложить решение этого вопроса, если бы вы меня не обижали...

— Чем же?

На это Кондрашов вдруг вытащил из внутреннего кармана распечатанный почтовый конверт.

— «Его святейшеству Патриарху Всея Руси Алексию от протоирея Андрея Голубцова, настоятеля храма Всех Святых в городе Гречанске...» — прочел с выражением Михаил Борисович. — Вы писали?

Отец Андрей смолчал.

— «Самоуправство уполномоченного по делам религии не имеет границ... Осквернение кладбища с костями наших отцов... Само существование единственного в городе храма поставлено под угрозу...» Стиль, кстати, канцелярский. Из вас мог бы выйти прекрасный бюрократ!

— На почте перехватили? — предположил настоятель.

— Помилуйте, Андрей Евгеньевич! — Кондрашов даже прижал пухлые руки к своей груди. — Какая почта? Из канцелярии Патриарха мне переслали со специальной резолюцией: «Разобраться и принять меры».

— Сам Патриарх наложил резолюцию?

— Думаю, что не сам, — пробормотал Михаил Борисович, вглядываясь в резолюцию. — Но это и не важно. Виновный в безобразиях уже найден.

— Кто же? Не я ли?

— Вы! — страстно выдохнул Кондрашов и даже причмокнул губами. — Какой догадливый! За это вас и люблю! — И он в порыве чувств обнял настоятеля за плечи. — В этом городе живут одни дураки. А пропо... Между нами, православными. Кес кё се? Умных — только двое. Вы и ваш покорный слуга. А я тут обнаружил... В местном архиве. Знаете, как это местечко называлось при Петре Великом? «Горнорудный завод Смердянск»! Каково?.. — Михаил Борисович громко захохотал. — Смердянск! Клянусь покойной тетей!

Своды церкви во много раз усилили его хохот, и эхо через секунду обрушилось на них с небес, с высокого купола, под которым висела тяжелая люстра.

Отец Андрей вздрогнул. В этом упавшем с неба хохоте почудились ему последние времена.

— Давайте выйдем на воздух, подышим. Погода нынче теплая, — предложил уполномоченный.

Тускло посмотрел на алтарь. Вдруг истово перекрестился, надел на себя шапку и пошел к выходу.

Снег стал рыхлым, ноздреватым, как пемза. Его хотелось брезгливо обойти стороной, хотелось не касаться даже ногами, но он был повсюду, по обе стороны Уральского хребта, и некуда было бежать.

Михаил Борисович коснулся рукой кладки, кусок трухлявого кирпича остался у него в руке.

— А вы, оказывается, креститесь... — удивился отец Андрей.

— Хотите анекдотец? — сказал уполномоченный. — Приходит к Богу человек и говорит: «Ты — не Бог. Бог — я!» А Бог ему отвечает: «Какой же ты Бог, если сам говоришь, что Бога нет?» — Кондрашов осклабился. — Каково? В стиле Розанова и Бердяева. Парадоксальная штучка. Если Бога нет, то нет и человека. Не правда ли?

— А где вы читали Бердяева и Розанова? — ушел от ответа отец Андрей.

— В Ленинской библиотеке. В спецхране... Вот здесь у нас будет детская площадка, — Михаил Борисович показал рукой на развороченное кладбище, на котором двое рабочих устанавливали детские качели. — Дальше разобьем небольшой парк дружбы народов... А в самой церкви... Вы уж не взыщите... Художественная самодеятельность и кинофильм «Веселые ребята». Устраивает вас подобная перспектива?

— Не устраивает, — сказал настоятель.

— А если не устраивает, то слушайте внимательно! — В голосе уполномоченного появилась нешуточная сталь. — Все уже согласовано и обговорено... Но дело еще можно приостановить...

Он замолчал.

Отец Андрей некоторое время ждал продолжения, но потом сам нарушил молчание.

— Так сделайте милость!

— Одного моего желания недостаточно. Нужна ваша помощь. Вас часто спрашивают о чуде на улице Чкалова?

— Бывает.

— И что вы отвечаете?

— А что мне отвечать? Я чуда не видел.

— Да, да... Город бурлит... Как стакан газировки...

Уполномоченный задумался, беззвучно шевеля губами и как бы разговаривая сам с собой.

С его лица сошла экзальтация, он словно провалился в какую-то неведомую для отца Андрея яму. Подошел к врытым в землю качелям, сел на них и несколько раз качнулся. Железо жалобно заскрипело.

— Это ведь не я... — пробормотал он вдруг. — Детская площадка на месте кладбища и все такое... Это *он*!

И Михаил Борисович поднял указательный палец вверх.

Спрыгнул с качелей и отряхнул руки.

Отец Андрей инстинктивно посмотрел в небо. Оно было подернуто низкой, как вата, облачностью.

— Мы-то с вами думали, что покойный генералиссимус... царство ему небесное... людоед и душегубец... Что хуже уже не будет... Но нынешний Первый вообще без тормозов, — зашептал Кондрашов страстно, уводя батюшку прочь, подальше от детской площадки и мрачных, как жесть, рабочих. — Для нынешнего нет авторитетов. Он такое накрутит, столько напылит... Ему бы гопак танцевать и галушки жрать! А он туда же... В политику попер!

Михаил Борисович тревожно оглянулся, чтобы убедиться, не подслушивают ли их.

— А я... за одно разоблачение Берии сказал бы ему «спасибо», — пробормотал отец Андрей.

— Чепуха. Обычная борьба за власть, — махнул рукой уполномоченный.

— Вы что-то хотели сказать про храм, — прервал его настоятель.

— А про храм... — Михаил Борисович остановился, переводя дух. — Вы ведь читаете проповеди по воскресеньям?

— Нет.

— Почему же?

— Вы сами запретили мне проповедовать.

— Ах да, — вспомнил Кондрашов. — Но теперь разрешаю. В ближайшее воскресенье скажете вот что... Что чуда на Чкаловской нет и быть не может. Приведете аргументы. Выставите резоны. Вот, собственно говоря, и всё.

— Зачем? — спросил после паузы отец Андрей.

— Затем, что вас в городе слушают.

— И что тогда?

— Тогда... Приостановим строительство. Не станем закрывать храм. Годик-другой продержитесь, а там... — Кондрашов мечтательно вгляделся в даль, где чернели трубы металлургического завода, — там, может, обстановка в стране изменится. Время сейчас быстрое... Все меняется с невероятной скоростью... Старушка Земля вертится все быстрее. Вы поняли, о чем идет речь?

— Так есть ли чудо на Чкаловской или нет? — спросил настоятель.

— Конечно, нет.

— Поклянитесь! — потребовал отец Андрей.

— Не могу, — сказал Кондрашов. — Не могу нарушить заповеди Блаженства: «Не клянись и не лжесвидетельствуй».

— А что есть?

— Есть слухи. Ведь до чего дошло... Будто прошел через кордоны к окаменевшей девице какой-то старичок... В избу ворвались, а старичка и след простыл. И был этот старичок... кто бы вы думали? Николай Угодник!

— Да знаю я, — махнул рукой отец Андрей. — Мне одна прихожанка об этом рассказывала!

— Прихожанка? Имя, фамилия! — хищно вцепился в него Кондрашов.

— Извините. Забыл. Седенькая такая... — ушел от ответа настоятель.

— Седенькая? Найдем, — пообещал Михаил Борисович. — А проповедь вам мой секретарь напишет. И послезавтра завезет. Идет?

— Нет уж. Давайте я лучше от себя, — начал сопротивляться отец Андрей.

— Никакой отсебятины! Напишет. Напишет. — Уполномоченный крепко сжал руку батюшки. — Хотите свежий анекдотец? Летит Хрущев в самолете, а за окном — грозовой фронт, молнии сверкают, тряска страшная. И самолет совершает вынужденную посадку в городишке, где даже нет, извините за выражение, приличного клозета...

— Извините, но мне нужно идти, — нервно прервал его отец Андрей, — всего вам доброго.

— И вам того же. А проповедь вам привезут, не беспокойтесь, — прокричал ему в спину Кондрашов.

Настоятель зашлепал сапогами к своему дому.

Михаил Борисович с отвращением посмотрел на облезшее золото с куполов храма. Заметил, что тракторист, ровняющий кладбище, прекратил работать, даже высунулся из кабины и с восхищением глядит на приехавшее начальство.

— Что лыбишься, скотина? — ласково спросил его Кондрашов.

И пошел к своей «Победе».

Дом отца Андрея

Настоятель стирал епитрахиль в маленькой металлической ванне, в которой купали детей. Тер расшитую золотом ткань хозяйственным мылом, опуская ее в мутную пенистую воду.

В растопленной печке весело стреляли березовые дрова.

— Вам письмо привезли с курьером, — сказала жена, бесшумно войдя в комнату.

Отец Андрей нервно вздрогнул. Вытер руки о полотенце и хотел выйти в коридор. Матушка взяла епитрахиль, намереваясь ее отстирать. Но он вырвал ее из рук.

— Я сам... Идите отсюда!

— Хорошо, хорошо, — испуганно пролепетала она, — только не волнуйтесь!

Он подождал, покуда она первой выйдет из комнаты, и плотно закрыл за ней дверь.

Пошел в прихожую, в которой переминался с ноги на ногу курьер.

Настоятель взял из его рук конверт и близоруко вгляделся в адрес.

— Распишитесь!

И курьер сунул ему под нос бумажку с карандашом.

Отец Андрей быстренько подмахнул ее и вернул курьеру.

— Еще велено передать на словах: «Можете редактировать по собственному усмотрению». — Курьер пробормотал это медленно, по-видимому, передавая специально заученный текст. — Желаю здравствовать.

Он по-военному отдал отцу Андрею честь и ушел.

— Это от Кондрашова, — объяснил жене настоятель. — Моя воскресная проповедь. — Он тупо вгляделся в конверт, видимо, решая, что с ним делать. — Сожги, — глухо сказал он, передавая жене.

Та покорно взяла конверт и вошла в горницу, в которой топилась печка. Открыла дверцу...

Он вдруг вырвал конверт из ее рук и нервно вскрыл его.

Водрузив на нос очки, вслух прочел:

— «Горе вам, книжники и фарисеи, комара отцеживающие, а верблюда проглатывающие...» При чем здесь это? — спросил он у самого себя.

— Михаил Борисович очень образованный человек, — прошептала матушка.

— Даже слишком, — согласился отец Андрей.

— И не очень злой.

— А вот этого не знаю! — Настоятель снова заглянул в полученное письмо. — «На свете есть только два чуда: звездное небо над головой и нравственный закон внутри нас...» И Канта сюда приплел! Да, не злой Кондрашов, — добавил он задумчиво. — У нас все люди не злые. Но когда собираются вместе, делают одно общее злое дело... Почему?

— Враг мешает, — сказала жена и мелко перекрестилась.

— Все у нас — враг. Кругом — один черт и искушения. А мы-то сами что? — откликнулся он ворчливо. — Почему творим беззакония?

Ему стало не хватать воздуха, и он нервно расстегнул ворот рубахи.

— Вы, кажется, не верите в черта, — пробормотала жена. — Это плохо.

— Не думаю, — ответил настоятель. — Гоголь верил в черта, Достоевский с Мережковским верили... И ничего не смогли предотвратить.

Он снова передал конверт жене.

— В печку!

Она, перекрестившись, бросила конверт в пламя. Бумага мгновенно вспыхнула ярким оранжевым светом.

— Погодите... Да нет. Все равно, — махнул рукой батюшка.

Возвратился к своему корыту и снова начал стирать епитрахиль.

— Есть возможность спасти приход, — сказал он после паузы.

— А плата?

— Никакая.

— Такого не бывает, — пробормотала матушка.

— И я того же мнения... Не знаете, сняли кордоны на улице Чкалова?

— Не знаю. Я давно там не была.

— Ладно, — сказал он. — При чем здесь улица Чкалова? Что я? — Посмотрел на нее туманным взглядом и вдруг сказал страшно: — А ведь вы *накрашены*!

— Вовсе нет! — пролепетала матушка.

— Накрашены... Вижу, что накрашены!

Бросился порывисто к своему корыту, схватил из него мокрую губку и мазанул ею по лицу матушки.

Она закричала. А он насильно, заломив руку за спину, прошелся губкой по ее щекам, бровям, носу...

— Чего стоите? Идите отсюда! К детям... К детям идите!

Она выскочила из комнаты, как ошпаренная.

Отец Андрей посмотрел на иконы в углу и на лампадку под ними. Вытер руки о полотенце.

Тяжело дыша, встал на колени. Закрыл глаза, попытался сосредоточиться, чтобы прочесть молитву. Но святые слова не шли на ум. Он порывисто поднялся на ноги, взял со стола карандаш и чиркнул на листе бумаги, чтобы не забыть: «Горе вам, книжники и фарисеи...» «Нравственный закон внутри нас...»

Внутренние приделы храма

— Сегодня мы отмечаем Прощеное Воскресенье, чтобы войти в Великий пост без злобы на сердце, прося прощение перед ближними своими за обиду и боль, которую мы принесли им случайно или осознанно. Просить прощение нужно даже тогда, когда мы лично не чувствуем за собой никакой вины. Но нечувствительность эта есть ложь, потому что нет людей невиновных, все виноваты друг перед другом, перед детьми, матерями и женами. Перед природой и страной нашей... И если дело Божие — карать и спасать, то дело человеческое — прежде всего, просить и желать прощения... Не до семи раз, как сказал нам Спаситель, а до семижды семи раз. И я говорю вам сегодня: «Простите меня, недостойного пастыря вашего, за все грехи, вольные и невольные, которые я перед вами совершил...»

Отец Андрей низко поклонился пастве, дотронувшись рукой до холодного пола, до металлических плит с витиеватым узором, которые сохранились здесь с конца прошлого века.

По церкви прошел тяжелый вздох. Люди ловили каждое слово, потому что не слышали проповеди уже больше полугода.

Настоятель выпрямился. Поглядел на пришедших, инстинктивно выискивая среди них Кондрашова. Но его не увидел.

За окном экскаватор долбил мерзлый грунт тяжелым земснарядом на толстой цепи, и от каждого его удара стены храма заметно дрожали.

Один удар, второй, третий...

— Прощение и любовь... Вот всё, чем мы можем ответить на алчность и злобу в этом падшем мире. И еще... Страстная, идущая из глубины молит-

ва. Был такой русский святой Никита Новгородский. Стоял он однажды на вечерней молитве в своей келье. И вдруг услышал, как из чашки со святой водой кто-то зовет его: «Никита! Спаси меня! Вытащи отсюда!» Поглядел, а там, оказывается, застрял маленький бесенок... Черный, как негр или гусеница. Плачет, вопит: «Помоги, дай руку! Тону!» А Никита ему отвечает: «И не подумаю. Славь Господа нашего Иисуса Христа и Богородицу! Тогда, может быть, и сам спасешься...» «Да как мне славить? Я же бес! Я ни одной молитвы не знаю!» «А я тебя научу, — говорит ему Никита. — Повторяй за мной: «Богородица Дева, радуйся! Благодатная Мария, Господь с тобой...» И начал бес повторять, потому что не было у него другого выхода. Сначала хрипло, неуверенно, потом все более крепко и звонко... И глядит Никита — выросли у беса светлые крылья, сделался он золотым, полупрозрачным и вдруг взлетел ввысь, под потолок... Описал круг по келье и вылетел в раскрытое окошко. И был это уже не бес, а ангел...

Еще один удар за окном, от которого сверху посыпалась на отца Андрея штукатурка.

— Но не одно это хотел я вам сегодня сказать... — Настоятель потер лоб, собираясь с мыслями, чувствуя, что с последней притчей его занесло в далекую, не совсем ясную для него самого сторону. — По городу ползут упорные слухи про какое-то чудо небывалого свойства... Что некая девица окаменела и стоит уже с января, подобно жене праведного Лота, которая превратилась в соляной столп, когда оглянулась на гибнущий Содом... Философ Страбон слышал в свое время про этот столп и утверждал, кажется, что он имеет даже человеческие выделения... Но вы-то сами откуда это зачерпнули? — сказал он вдруг грозно обступившим его людям. — Какой Страбон из Гречанска вам напел про соляной столп? — Здесь отец Андрей почувствовал раздражение. Не осознав, откуда это раздражение пришло и все свалив на местного Страбона, клеветника и завиральщика, ходящего по рынку в кирзовых сапогах и распускающего повсюду прилипчивый бред, настоятель продолжил, все более возбуждаясь: — Одной веры нам недостаточно, нам чуда подавай... Небесного знамения и Отца-Господа в облаках. Девицы, застывшей посередине избы с иконкой в руках. Но сейчас не средневековье. И нам не нужны пиротехнические эффекты. Разве мало вокруг нас незаметных, но тем не менее явных чудес? Разве сама жизнь во вселенной не кажется самым верным чудом? Кругом нас — мириады мертвых планет, грубая, неодушевленная Богом материя... И вдруг, на маленькой голубой Земле... радость материнства, полуразумные животные, красота лесов и, наконец, Микеланджело, Сергий Радонежский, Достоевский... Какого вам еще чуда? Неужели вы подобны *фарисеям, что комара отцеживают, а верблюда проглатывают?* И главное чудо на Земле дано каждому из вас: *звездное небо над головой и нравственный закон внутри вас самих*. Аминь.

Речь его, витиеватая и ученая, оглушила паству. Даже экскаватор за окном прекратил долбить неуступчивый грунт.

Люди были придавлены не самими словами, которых они не поняли, а то, что их произнес безгласный ранее священник, запрещенный в речах и проповеди.

Чтобы скрыть собственное замешательство, отец Андрей выставил крест, и к нему начали прикладываться губами согбенные и напуганные прихожане.

Он поднял глаза... Ему показалось, что с порога храма ему помахала рукой какая-то темная фигура. Настоятель не смог в точности ее различить, так как люди уже спешили на улицу и заслонили собой незнакомца.

А может быть, никого и не было. Просто показалось.

Дом отца Андрея

Он помешал прозрачный постный суп деревянной ложкой. На ложке остались снежинки пшенной крупы. Отодвинул от себя тарелку на середину стола.

— Нет. Не хочу есть.

— Уж не больны ли вы? — спросила его матушка.

— Возможно... Все возможно! — ответил настоятель.

Перекрестившись, встал из-за стола и лег на диван, задрав редкую бороду в потолок.

Положил руки под голову и закрыл глаза.

С улицы донесся звук мотора. Матушка испуганно выглянула в окно.

И вдруг выдохнула:

— За вами!

Отец Андрей, вздрогнув, сел на диване.

В дверь постучали.

— Не открою! — пробормотала жена.

Настоятель вышел в сени и снял с двери щеколду.

На пороге стоял гладко выбритый молодец в кепке и драповом пальто. Несмотря на отсутствие формы, что-то выдавало в нем казенного человека.

Это был всего лишь шофер Кондрашова, но его, шофера, лично не знал отец Андрей.

— Собирайтесь, — сказал шофер. — Велено вас доставить.

— С вещами?

Шофер равнодушно пожал плечами.

Бледная жена протянула батюшке заранее собранный портфель. Он поцеловал ее в лоб...

— Сашке скажи... А впрочем, ничего не говори.

— Пошли, пошли, — недовольно пробормотал шофер и открыл перед настоятелем дверь на улицу.

Салон «Победы»

В машине отец Андрей провалился в отупело-равнодушное полузабытье. Он не знал, куда его везут, зачем едет, и даже улицы за окном машины распознавал с трудом.

Темнело. Вдруг «Победа» встала на полпути. В окошко просунулась голова милиционера в шапке-ушанке, которому шофер предъявил какой-то документ.

Милиционер, заглянув в салон «Победы», отдал честь.

Машина тронулась дальше.

Отец Андрей увидал, что они подъехали к какому-то черному дому, у которого толпились милиция и военные.

Шофер заглушил мотор, вышел из машины и открыл перед батюшкой дверцу.

Тот вышел, отупело осматриваясь. Взгляд упал на табличку, прибитую под крышей черного дома: «Ул. Чкалова, 84».

На крыльце стоял Кондрашов без шапки, какой-то возбужденно-взмыленный, как будто только что вышел из бани. Даже выбитый левый глаз приоткрылся шире обычного и поблескивал при свете фар бутылочным веселым стеклом. Кондрашов бросился к настоятелю и страстно пожал ему руку.

— Значит, нет чуда, отец Андрей? — прохрипел он в непонятном азарте.

— Нет, — отрезал священник, сам заражаясь его экзальтацией.

— Определенней, определенней! — заорал Кондрашов. — Нет и никогда не было! Повторите!

— Да оставьте вы меня, ради Христа!

И отец Андрей с силой оторвал руки уполномоченного от рукава своего пальто.

— Нету чуда... Кроме электрификации и газификации! Лампочка Ильича... Вот это чудо! Ведь так вы примерно сказали в своей проповеди?

— Отойди от меня, сатана!

И отец Андрей уже хотел бежать с крыльца.

Но Кондрашов как-то ловко поймал его и, обхватив за талию, насильно запихнул в избу.

Изба

Подгоревший с одного бока абажур с пыльной лампочкой внутри. Тусклый рассеянный свет.

Настоятель напряг глаза... Перед ним была веселая ситцевая занавеска в цветочек, которая отделяла кухню от комнаты.

Отцу Андрею стало вдруг мучительно страшно. Потому что он понял: за занавеской кто-то стоит.

Священник опустил глаза, уставившись в пол... Из-под ситца выглядывали два дамских башмачка.

Кондрашов сглотнул, подавляя волнение. Веселость испарилась. Стало слышно, как в его животе забурчало... Раздвинул занавеску решительным жестом.

Перед отцом Андреем стояла фигура в белом, по пояс укутанная простыней.

Михаил Борисович взялся за простыню и отодрал ее от лица стоявшей. Именно отодрал, потому что ткань прилипла к коже лица в нескольких местах.

Отец Андрей поглядел девице в лицо...

Татьяна стала совершенно седой. Веки почернели. Нос сделался острым, как у птицы. К животу своему она прижимала какой-то липкий клубок непонятного происхождения. Она была похожа на старика-схимника, одетого в женское платье.

Ноги у священника подкосились.

Он грохнулся на пол, потеряв сознание.

Вокзал

В зале ожидания, несмотря на поздний час, все скамейки были заняты. Люди стояли, сидели, лежали, подложив под голову баулы и деревянные чемоданы. Кто-то храпел. Плакал грудной ребенок, которого мать кормила грудью.

По залу брел старый сутулый человек с жидкой бородкой и потерянным взглядом, устремленным под ноги. Из-под пальто его высовывался запачканный глиной подрясник. Он избегал взглядов людей и хотел поскорее пройти к билетным кассам, незаметно и тихо.

Этим человеком был отец Андрей.

— На Москву нет! — крикнула ему в отчаянии кассирша.

— Дайте билет. Любой.

И он протянул ей смятую сторублевку.

— Куда?

— Все равно.

— Есть на Новосибирский. Жесткий вагон, — сказала кассирша, заглядывая в разложенные на столе бумажки.

— Согласен, — ответил ей священник.

Через минуту в его руках чернела маленькая картонка с пробитыми на ней цифрами.

— Разливное пиво есть? — спросил он у буфетчицы, потому что разливное было дешевле.

— Только в бутылках, — отрезала она. — «Жигулевское». Последняя...

— Дайте. И пустую кружку.

Получив на руки то, что просил, священник встал за стойку и вылил пиво из бутылки в кружку.

— Так это ж поп! — услышал он за спиной шепот.

Оглянулся. За ним стояли двое опухших забулдыг, которые с интересом рассматривали его заляпанный грязью подрясник.

— Водка есть у вас? — глухо спросил отец Андрей.

— Была, — в удивлении сказал один из них.

— Давай сюда!

Они передали ему початую бутылку.

Настоятель плеснул водки в пиво так, что кружка переполнилась до краев. Залпом выпил адскую смесь.

Промокнул губы рукавом пальто.

Ушел из буфета на твердых негнущихся ногах.

— Чудо... — сказал после паузы один из забулдыг, — чтобы поп водку пил с пивом. Это как такое понимать?

Апрель

Салон самолета

Четырехмоторный турбовинтовой самолет мотало и крутило в облаках, как щепку. В стекла иллюминаторов бил дождь. Мрачные демоны вышедшей из берегов стихии хотели расколоть фюзеляж надвое.

Чтобы не видеть безобразия, творящегося за стеклом, Первый секретарь ЦК КПСС задвинул шторку и, на всякий случай, снял с носа очки, чтобы случайно их не разбить.

Был он, несмотря на плешивую голову, моложав. Точнее, моложавость эту создавали живые блестящие глаза, слегка веселые и цепкие, когда он смотрел на собеседника.

Но сейчас Хрущева тошнило. Солено-кислая морская волна подкатывала из глубины живота к горлу и застревала где-то на уровне нёба, приходилось глотать скопившуюся слюну, и на какое-то время тошнота замирала, чтобы через несколько минут подняться снова и затопить все.

Он тупо смотрел на разложенные перед ним документы и вдруг понял, что сейчас заблюет их, испортит, уничтожит и выступит перед Свердловским обкомом неподготовленным, импровизируя, шутя, угрожая и скрывая за шутками тот факт, что не ознакомился вовремя с цифрами, рапортами, распоряжениями и доносами.

— А чего читать? — спросил он сам себя, — если там одни сталинисты?

Расстегнул ворот украинской рубахи, которая сдавливала мясистую потную шею.

Оглянулся. Его помощник сидел в кресле позади с совершенно бледным лицом, приставив ко рту бумажный пакет. Глаза его были выпучены, на лбу появилась испарина.

— Не бойся, Валериан Григорьевич, — сказал ему Хрущев. — Оставь пакет. Все равно сейчас упадем.

Тот, не улыбнувшись, но привычно подчиняясь приказу, скомкал пакет и уставился в лицо Первому, ожидая дальнейших распоряжений.

— Молитвы какие-нибудь знаешь? — спросил его Никита Сергеевич.

Тот отрицательно покачал головой.

— Неправильно живешь... Человек интеллигентного труда должен знать хотя бы одну молитву. Тем более, коммунист. Я, впрочем, тоже давно позабыл... — Первый секретарь с тревогой уставился в незашторенный иллюминатор. — Что ж. Пойдем наверх без молитвы.

Он встал с кресла и, шатаясь, направился к кабине пилотов. С кресла, стоящего впереди, вскочила стюардесса, грудастая и русопятая, в обтягивающей юбке ниже колена. Бросилась наперерез с истошным визгом:

— Никита Сергеевич! Вернитесь на свое место! Вы убьетесь! Сейчас нельзя ходить!

Но Первый секретарь отстранил ее властным движением и вошел в кабину.

— Что у вас, ребята? — спросил он по возможности весело, скрывая дрожь в голосе.

— Свердловск не принимает, Никита Сергеевич, — сказал ему командир корабля. — Будем садиться на военный аэродром «Чкалов-8».

— Сажай скорее, — махнул рукой Первый секретарь. — А далеко отсюда до Свердловска?

— Километров триста. Может, чуть меньше.

— Триста? Это и на электричке доехать можно...

Бормоча что-то себе под нос, Хрущев возвратился на свое место.

— Значит, не знаешь никаких молитв? — сказал он помощнику и пристегнулся ремнем.

— Не знаю, — откликнулся тот.

— Ну а «Манифест коммунистической партии» хотя бы помнишь?

— Местами, — уклонился тот от прямого ответа. — «Пролетариату нечего терять, кроме своих цепей... А завоевать он может весь мир».

Самолет в это время провалился в яму. Двигатели взвыли, и машина резко, как ныряльщик, пошла на снижение.

— Так и будем молиться: «Пролетариату нечего терять, кроме своих цепей...» Поможет ли? — Хрущев закрыл глаза и втянул голову в плечи. — «А завоевать он может весь мир... А завоевать он может весь мир...»

Пол под ногами затрясся. Салон заходил ходуном. Казалось, что самолет разламывается на куски...

Взлетно-посадочная полоса

Винты докручивали свои обороты. По бетонной полосе молотил дождь. Никита Сергеевич, слегка пошатываясь, в кожаном плаще и нелепой шляпе горшком, спустился по короткому трапу вниз.

Валериан Григорьевич нес над ним раскрытый зонт, но не поспевал из-за ватных ног, и голова Хрущева все время оказывалась под дождем.

Внизу их уже ожидали трое секретарей из местного горкома КПСС — перепуганные, бледные, с трясущимися губами. За ними стояли две черные «Победы» и милицейская машина.

Никита Сергеевич недовольно посмотрел на «Победы» и бросил сквозь зубы:

— У вас что, даже «ЗиМов» нет?

— Не водится, Никита Сергеевич, — прошептал секретарь горкома еле слышно, широко раскрывая рот, как рыба. — Не положено по штату.

— И куда же это я попал?

Хрущев тоскливо посмотрел на небо. Оно было похоже на вывернутую наизнанку овчину.

— Гречанск... Никита Сергеевич! — объяснил еле слышно горкомовец.

— Гречанск? — удивился Хрущев. — Ты про такое слышал? — спросил он у своего помощника.

Но тот загадочно промолчал.

— Гречанск — это хорошо, — сказал Никита. — Но за «Победу» для первого лица партии Иосиф Виссарионович расстрелял бы вас на месте!

Один из местных секретарей покачнулся, но его поддержали за руки.

— Репрессий захотели? — спросил их душевно Хрущев и сам себе ответил: — Не будет вам репрессий. С нарушениями социалистической законности покончено навсегда. Куда садиться?

Секретарь горкома безмолвно открыл дверцу «Победы». Хрущев и его помощник бухнулись на заднее сиденье машины. Никита Сергеевич вытащил из кармана пальто носовой платок и обтер им мокрое лицо.

Салон машины

— Ты кто? — требовательно спросил он у шофера.

— Я — Сиделкин, — отозвался шофер трясущимся голосом.

— Вези нас скорее отсюда, товарищ Сиделкин! — душевно сказал ему Хрущев.

Мотор взвыл, и «Победа» быстро отъехала от уставшего в пути самолета.

— Гречанск... — задумчиво пробормотал Первый секретарь. — Что у нас было по Гречанску, Валериан Григорьевич?

— Сейчас и не припомню, — уклонился помощник от ответа.

— А ведь что-то было... — сказал сам себе Хрущев и добавил с тоскою: — Первобытные нравы... А ведь тоже советская земля!

Цокнул и тяжело вздохнул, ощупывая несвежую обшивку дверцы. Рука его обнаружила небольшую дырку в сиденье под собой.

Городская гостиница

Молния расколола надвое черное небо. Гром ударил так, что затряслись стекла.

Хрущев сел в постели и включил настольную лампу. Часы на столике показывали половину третьего ночи.

— Гречанск... — сказал он сам себе. — Вспомнил!

Накинул на плечи казенный халат, нервно запахнул его на груди, вышел в прихожую и требовательно постучал в соседнюю комнату.

— Валериан Григорьевич, открой... К тебе можно?

Не дождавшись ответа, сам приоткрыл дверь, которая оказалась незапертой.

Его помощник в ночной рубашке до пят склонился над разобранной постелью, что-то внимательно рассматривая и приставив зажженный ночник к простыне.

— Я вспомнил, — сказал ему Никита. — Деятельность антисоветской сектантской группы. Вот что такое Гречанск!

— Не думаю, — сдержанно ответил помощник, рассматривая пододеяльник сантиметр за сантиметром.

— А что ты себе думаешь, Валериан?

— Думаю, что клопы, — ответил тот.

— Ну да, клопы, — согласился Хрущев. — И они тоже — политический вопрос! Да вот же они, гады! Лови!

Он ловко поддел кого-то с простыни и раздавил пальцами.

— А ты неженка, — сказал Первый секретарь своему помощнику. — Эти твари даже в землянках и блиндажах водились, не то что в гостиницах. Я на Киевском фронте вставал весь искусанный. Только керосин помогал. Протрешь кровать керосином и на керосине спишь.

— Но сейчас-то не война, — напомнил ему Валериан Григорьевич.

— Почему не война? — не согласился с ним Хрущев. — Она и не кончится никогда до полного построения коммунизма. Напомни мне про этих сектантов!

— Там, кажется, не одни сектанты. Там сложнее.

— Что «сложнее»? — впился в него глазами Никита.

— Нам сообщали по линии Министерства государственной безопасности... Клинический случай с необыкновенными последствиями. Вот еще один! — Валериан Григорьевич с отвращением поймал черное пятно, похожее на родинку. — А разнесся широко. Уже и до Москвы дошел.

— Я им завтра покажу — клинический случай! — мечтательно пообещал Хрущев. — Всех разнесу. И какой же следует вывод из этой истории, Валериан Григорьевич?

— Вывод прост. Гостиницу эту нужно срыть и построить новую.

— И весь город заодно, — добавил Никита Сергеевич.

Заглянул в ванную. Ради интереса открыл кран.

Кран затрясся, заржал, как необъезженная лошадь, и начал плеваться пенистой жидкостью — сначала рыжей, потом серой и белой.

Горком партии

За длинным столом, на котором стояли бутылки с «Ессентуками», расположились отцы города, бледные и подавленные, не смея поднять глаза на приехавших гостей.

Докладывал секретарь горкома, заглядывая в бумажку, заикаясь и хрипя:

— ...пятилетка для города оканчивается с хорошими результатами. Производительность труда на предприятиях возросла в среднем на 12—13 процентов. Сельхозпродукции, кормов, силоса, мясомолочной продукции в прошлом году заготовлено на 101 и 2 десятые процента. Доля сельскохозяйственного производства в частном секторе неуклонно падает...

— А по области, мне говорили, наоборот, растет, — сказал вдруг Первый секретарь и посмотрел на своего помощника.

Тот молча кивнул.

— Я могу привести более подробные цифры, — промямлил секретарь горкома.

— Не надо ничего, — нервно прервал его Хрущев.

Вскочил со стула и ненароком посмотрел вверх. Оттуда, почти с потолка, смотрел на него он сам, но уже с портрета, слащавый и значительно моложе оригинала.

— Это кто? — спросил Хрущев.

— Это вы, Никита Сергеевич, — прошептал секретарь горкома и положил под язык таблетку валидола.

— А я думал — зеркало. Кривое, как на ярманках... — Он произнес это слово по-простонародному и машинально поправил на себе косоворотку. — Удалить живопись! — коротко распорядился Хрущев. — Вам знакомы решения XX съезда нашей партии?

Никто не проронил ни звука.

— Нового культа личности захотели? — закричал он вдруг, сжимая кулаки. — Клопов в коммунизм захотели?! Не будет вам культа, и клопов не будет! Убрать все и повесить Ильича! Есть у вас Ильич?

Ответом ему было молчание могилы.

— У них даже Ленина нет, Валериан! — простонал Хрущев своему помощнику. — А что у них есть?! Есть хотя бы среди вас уполномоченный Совета по делам религии? — добавил он почти нежно.

Кондрашов вздрогнул. Ноги его задрожали, и он не смог подняться с первого раза. Только опираясь на руку товарища, удалось встать и поглядеть в лицо Первого секретаря.

— Что у вас с левым глазом? — спросил его Хрущев.

— Нету... — пролепетал Михаил Борисович.

— Ну, докладывайте, — разрешил ему ласково Никита. — Антирелигиозная пропаганда на высоте, в церкви никто не ходит, а сектанты, талмудисты и начетчики сидят по своим норам?

— Да-а, — выдавил из себя Кондрашов.

— А нельзя ли поподробнее? — спросил Никита Сергеевич и подошел к нему вплотную. — Какие сектанты? Где сидят и с кем? Может, и церкви все закрыты? Отвечать! Смотреть мне в глаза!

— Единственный храм в городе... закрываем.

— Значит, еще не закрыли... А зачем вам его закрывать, вы знаете?

— Знаем.

— Тогда ответьте мне, зачем? Зачем вам закрывать единственный в городе храм? Смотреть мне в глаза!

Кондрашов промолчал и осмелился поглядеть на него в упор. Лучше бы и не глядел, потому что в маленьких хрущевских глазках бушевал раскаленный металл.

— Потому что для коммунизма нужны свободные люди, — глухо сказал Первый секретарь. — А поп не только врет. Он закабаляет! Вы поняли? А рабов теперь быть не должно! Коммунизм строят не рабы, а грамотные, начитанные и свободные советские граждане. Повторите!

— Рабов быть не должно, — промямлил Михаил Борисович.

— Вот именно! А у вас — девица! — воскликнул в сердцах Хрущев.

— Нету девицы, — выдохнул уполномоченный по делам религии.

Здесь Первый секретарь не выдержал. В комнате раздался звонкий бурный шлепок, как будто сделанный по филейной части. Все еще ниже опустили головы. Этой филейной частью было обрюзгшее лицо Михаила Борисовича.

Что-то стукнуло об стол, покатилось, отозвалось...

Это был левый глаз Кондрашова.

Нервно поймав его и спрятав в карман пиджака, уполномоченный начал лепетать быстро-быстро, сбиваясь и путаясь:

— Да... Произошло это чудо... Позорное для коммунистов явление... Какая-то старушка сказала, что девица окаменела... Бюро обкома порекомендовало бюро горкома все это изъять и ликвидировать... А бюро горкома волынило как могло, и в итоге мы имеем ослабление работы на местах... Поставили посты, наряды и охрану... И никто не прошел. Все это подгадано к областной партийной конференции, за этим кто-то стоит, и сами они, своим умом не могли бы это предпринять. Апогей явлений остался позади, и виновные понесут административную ответственность...

— Так, так... — пробормотал Хрущев, упиваясь тем, что вывел Кондрашова из себя. — А что товарищи рабочие говорят? Что говорят об этом люди интеллигентного труда?

— Ничего не говорят. Мы попросили местного архиерея вмешаться в это дело и помочь рядовым коммунистам перехватить инициативу.

— Архиерея? — страшно сказал Никита, не веря своим ушам.

Наступила длительная пауза. В пустой стакан залетела весенняя муха и, намочив крылышки, никак не могла из него выбраться.

Кондрашов понял, что прокололся. Причем прокололся так, что дыру эту не заштопать, не залатать.

— Где сейчас этот архиерей? — звенящим голосом спросил Первый секретарь ЦК КПСС.

Улица

На Чкалова, 84 подъехал кортеж из черных «Побед». Остановился у черного дома, грязь у которого хранила на себе следы многочисленных сапог и казенных ботинок.

Из головной машины выкатился Кондрашов, подбежал, суетясь и оступаясь, к средней машине.

Дверца распахнулась. Из нее медленно выполз, опершись на руку уполномоченного, Никита Сергеевич Хрущев. В левой руке он держал шляпу-горшок. Поглядел на небо, которое успело отступить и сделаться выше. Втянул ноздрями прелый воздух. Брезгливо вытер правую руку, которую он подал Михаилу Борисовичу, о плащ и неторопливо, вразвалочку пошел к дому.

Увидев Первого секретаря, старший лейтенант Першин, стоящий при дверях, чуть не упал. Но все же взял себя в руки и отдал честь.

Хрущев нехотя также взял под несуществующий козырек и взошел на крыльцо.

— Плохо дело, Валериан, — сказал он, обернувшись, — печенкой чувствую, всё они просрали!

Тот, не ответив, отворил дверь, пропустив Первого секретаря вперед...

Изба

Они столпились на пороге черным облаком, испуганные официальные люди,

не смея пройти дальше, бессильные что-либо изменить и раздраженные от собственного небывалого, незнакомого им ранее бессилия.

К ним спиной стоял человек в золоченых праздничных одеждах с крестами — архиерей, — а рядом с ним кадил дьякон, наполняя все закоулки избы ладаном.

— Христос воскресе из мертвых, смертию смерть поправ и сущим во гробех живот даровав... Моли Бога о нас, святый угодниче Божий Николае, яко мы усердно к тебе прибегаем, скорому помощнику и заступнику душ наших... Христос воскресе из мертвых, смертию смерть поправ и сущим во гробех живот даровав!

Архиерей прервался, потому что почувствовал спиной вошедших, чужих и недовольных его словами. Обернулся...

Позади стоял задумчивый и слегка притихший Первый секретарь ЦК КПСС.

— Добрый день, гражданин архиерей, — пробормотал он и помахал пухлой рукой, стараясь рассеять перед собой неприятный для него дым ладана. — Что это вы... весь в золоте?

Тускловато-серые глаза архиерея вылезли из орбит, от удивления он не смог проронить ни звука.

— Пасха, — подсказал Хрущеву Михаил Борисович.

— А при чем тут золото? — не понял Хрущев. — Значит, на золотые плащи есть средства, а на городское коммунальное хозяйство средств нет...

— У церкви — свой бюджет, — сказал Кондрашов.

— Неправильно! Так быть не должно! — возвысил голос Никита Сергеевич. — Все должно быть общее! И церкви... и всё! Выметайтесь отсюда все! — приказал он. — А ты, Валериан, будь рядом.

Отцы города медленно, задом выкатились в сени. В комнате остались лишь Хрущев со своим помощником и архиерей с дьяконом.

Некоторое время они молча стояли друг против друга, четверо людей одной страны, но как будто вышедшие из разных миров.

— Ну и чем вы здесь занимаетесь? — нарушил Никита молчание, отдавая шляпу в руки Валериана Григорьевича.

— Читаем акафист пресвятому Николаю Угоднику и пасхальный канон, — с трудом, будто оправдываясь, произнес архиерей.

— А зачем все это читать? — не понял Никита Сергеевич. — Бога-то нет.

— Бог есть, — сказал архиерей.

— Есть, — неожиданно согласился Первый секретарь. — Бог — это коммунизм.

— Бог — это истина, — еле слышно прошептал владыка.

— Но что есть истина? — спросил Хрущев. — Вы на каком фронте воевали?

Архиерей промолчал.

— Вот именно! — вскричал Никита. — До истины добрались — отсиживался в тылу! Кадил врагу своим ладаном! Гитлер церкви открывал — это было! И Сталин вам подыгрывал! А мы потому вас закрываем, понятно?

Владыка снова не ответил.

— Да что с ним говорить! — махнул рукой в досаде Хрущев. — Вы же не понимаете человеческого отношения к себе! У нас церковь отделена от государства, и нам безразлично, что вы о себе думаете! Но нам не безразлично, — добавил он, — что думают о церкви отдельные граждане, которые поступают вопреки фактам!

— Я, вообще-то, на 2-м Белорусском воевал, — сказал архиерей. — Награды имею. Показать?

Хрущев внимательно вгляделся в него и понял, что владыка не врет.

— Вы когда родились? — спросил он.

— В девятьсот пятом, — ответил архиерей. — А вы?

Никита Сергеевич вытащил платочек и вытер им свой потный лоб.

— С девяносто четвертого, — сказал он про себя.

Злость его вдруг исчезла. По-видимому, 2-й Белорусский фронт погасил ее, как пожарная пена. Глаза стали туманными, обращенными внутрь себя.

— А осмелюсь спросить, — нарушил молчание архиерей, — вы крещены?

Хрущев кивнул.

— А в честь кого назвали? Не в честь ли Никиты Новгородского?

— Не имею понятия, — отмахнулся Хрущев от этой скользкой темы и перевел стрелки на другую. — Революцию вы хоть помните?

— Не совсем, — признался владыка. — Все было тихо. А потом нам сказали, что революция уже произошла.

— Вот-вот... А нам и того хуже... Вообще ничего не говорили, — согласился с ним Первый секретарь. — Просто повесили красные флаги. Газеты тогда не выходили, у кого узнать? Да и многие читать-то не умели. Но ничего... Колокола сбросили с церквей — до всех дошло.

— Кстати, о колоколах, — решил воспользоваться моментом архиерей. — Нам теперь почти везде не разрешают звонить. Хорошо ли это?

— Хорошо, — сказал Хрущев, — колокола мешают спать. Вы с семи часов трезвоните даже по выходным. А людям отдыхать нужно.

— Неправильно. Надо иначе, — возразил владыка.

— А как?

— Да так. Все заодно. Вы — с одного конца, а мы — с другого. Вместе и пойдем.

— И что это получится? — не понял Хрущев. — Содом и Гоморра? Вавилонская башня, где пятое и десятое? Мы будем жизненный уровень повышать, а вы в колокола лупить? Это ж сумасшедший дом какой-то! Все тогда устанут и загрустят!

— А мне кажется...

— Перекреститесь! — посоветовал ему Никита, снова обретая наступательный пыл. — Принципы должны быть, принципы! — И он сжал пухлые кулаки. — Мы верим в материальный прогресс, и нечего к нам мешаться! И мы к вам не мешаемся, вы сами исчезнете без всякого нашего усилия! И вообще, очистите помещение! Что вы здесь развели свой акафист?!

Он произнес это слово с ударением на последнем слоге.

— Не могу, — произнес владыка и указал глазами на занавеску у печи.

Хрущев проследил за его взглядом...

— Что еще за кошки-мышки?

Он взялся за край ситцевого полотна...

— Может, не надо, Никита Сергеевич? — осторожно посоветовал ему Валериан.

Так в свое время внутренний голос советовал Хоме Бруту *не смотреть*.

Но Первый секретарь не послушался и занавеску раздвинул...

Некоторое время все потерянно молчали.

— ...Что это у нее в руках? — наконец выдохнул из себя Первый секретарь.

— Икона Николая Угодника, — объяснил архиерей.

— Так надо... взять у нее икону. А то неудобно как-то... — растерянно предложил Хрущев.

— Не дерзаю и не могу.

— Приказываю вам, как старший по чину!

Владыка истово перекрестился. Сделал три земных поклона на восток и подошел к окаменевшей Татьяне.

Шепча под нос молитву, взялся за оплывшую мирром икону святого Николая.

— Не отдает... — прошептал архиерей, отступая назад.

— Давайте я попробую! — предложил Хрущев.

Стараясь не глядеть в лицо Татьяны, схватился за черную доску...

— Нет, — пробормотал он, отступая на шаг, — не получается. Может, ты, Валериан, попробуешь?

— Бесполезно. Здесь нужен инок-девственник, — подал голос владыка.

— Так давайте его сюда! — закричал Никита.

— Нету.

— Почему?

— Потому что вы сами все монастыри закрыли,— объяснил архиерей,— какие у нас теперь иноки?

— Бог знает что! — махнул рукой в досаде Первый секретарь. — На все в этом городе один ответ: — нету, нету, нету!

Бормоча себе под нос, расстроенный и убитый, он пошел прочь из избы.

Улица возле дома

С крыльца увидел толпу людей у дальнего милицейского кордона.

Обмахиваясь шляпой, словно веером, он миновал испуганную группу бледных, как смерть, чиновников и подошел к горожанам, которые томились у мрачного милицейского оцепления.

— Здравствуйте, товарищи, — сказал им Первый секретарь. — Нет ли среди вас инока-девственника?

— Спичек в городе нет! — выкрикнул кто-то из толпы. — Соли и сахара!

— А мясо? — спросил их Хрущев.

— Какое мясо?! — Тут толпу прорвало, и все заголосили: — Власти воруют! Фонари разбиты! Живем, как в аду!

— Тихо... Тихо, товарищи! — Хрущев поднял над собою шляпу-горшок, и народное волнение кое-как стихло. — Скоро все будет. Мы переходим на семилетнее планирование нашей социалистической экономики. В конце первой семилетки все появится, обещаю вам! И Киев ничем не будет отличаться от Гречанска... А Гречанск — от Москвы!

Народ безмолвствовал, не найдясь с ответом.

Никита Сергеевич бегло осмотрел их. Люди как люди, даже симпатичные, только серые лица изможденны какой-то нездешней болью.

В толпе он вдруг заприметил веснушчатого мальчишку лет двенадцати, в потертом пальтишке и большой, великоватой для него фуражке профессионально-технического училища.

— Тебя как звать? — спросил Хрущев.

— Сашкой.

— А из какой ты семьи? Чем отец занимается?

— Мой отец — поп, — ответил мальчик, замявшись.

Никита Сергеевич вздрогнул.

— Кругом одни попы... — простонал он. — А где же он, твой поп?

— Сбежал. Уж с месяц, как ищем.

Хрущев властно взял мальчика за руку, вывел из толпы и зашагал к черному дому, волоча за собой Сашку, как на привязи.

Это был сын отца Андрея.

Изба

— Вот, — сказал Хрущев архиерею, — есть инок.

Тот недоверчиво осмотрел мальчика с ног до головы.

— Какой это инок? Это же школьник!

— А что надо? — по-деловому спросил их Сашка.

— Святителя Николая из ее рук взять можешь?

— Какого святителя?

— Иконку у нее забери, сказали тебе! — крикнул Хрущев, потеряв терпение, и даже схватил в руки скалку, которой размешивают тесто, лежавшую тут же, на лавке возле печи.

— Понял, — ответил Сашка. — Подошел к окаменевшей Татьяне. Протянул руки к иконе. Спокойно взял ее из неподвижных рук и передал архиерею со словами: — Так, что ли?

Столп в это время повел оледеневшими пальцами. Приоткрыл мутные глаза и снова стал похож на человека.

Тяжело сел на лавку, потому что ноги его не держали.

Архиерей упал перед Татьяной на колени.

— Пойдемте отсюда, Валериан Григорьевич...

Хрущев тихонько взял за руку своего помощника и на цыпочках вместе с ним вышел из избы.

Салон самолета

Моторы гудели, иллюминаторы еле слышно дребезжали, железное тело машины вибрировало и хотело поскорее взлететь.

Они выруливали на взлет.

— И какой же вывод из этой истории? — спросил Первый секретарь Валериана. — Было чудо или нет?

— По-моему, нет, — осторожно сказал Валериан Григорьевич.

— И я того же мнения, — согласился с ним Хрущев. — Думаю, что архиерей все это и устроил. Надо бы его протащить по партийной линии.

— А вы думаете, он партийный?

— Уверен. Он же воевал на 2-м Белорусском... Если, конечно, не врет. Попам — никакой оттепели, одни заморозки...

— Пристегнитесь, Никита Сергеевич, — подлетела к ним стюардесса, — сейчас взлетаем!

Хрущев вздохнул, щелкнул замком, натянув на плечи ремень. Откинул голову на спинку кресла, закрыв глаза.

Самолет, вздрогнув, покатился вперед, и швы на взлетно-посадочной полосе тяжело начали лупить по его колесам.

Движение ускорялось. Машина взревела и тяжело оторвалась от грешной земли...

Хрущев открыл глаза. Редкие светлые облака цеплялись за крылья.

— Чудо в другом, — сказал вдруг Валериан Григорьевич. — Вы взяли в руки палку, и только после этого они все зашевелились.

— Вывод?

— А вывод такой, — пробормотал грустно помощник, — что без палки над своей головой они все и не почешутся.

Хрущев недоверчиво хмыкнул.

— Берите в руку палку и действуйте!

— Нет. Нельзя. Не надо палки, — пробормотал Первый секретарь.

— А вы все-таки подумайте, — настоятельно посоветовал ему Валериан Григорьевич.

Хрущев задумчиво помял губами и взглянул в иллюминатор. Лучи солнца ложились на белую пелену, которая оказалась под днищем самолета.

— Чудо как красиво, — прошептал Хрущев. — Как будто ангелы летают.

— Это не ангелы. Это облака, — напомнил ему Валериан Григорьевич. — А что такое облака? — наставительно добавил он. — Сгустки воды и газов.

Май

Салон машины «скорой помощи»

Звук самолета превратился в грохотание железа на кочках. «Скорая» подпрыгивала на ухабах, мотор ревел, выпуская из себя смрадный газ.

Двое мрачных санитаров раскачивались вместе с Татьяной в такт. Они походили на тюремных надсмотрщиков, тем более что окна машины были забраны решетками.

О чем можно думать в подобной машине? О вечном, потому что себе больше не принадлежишь.

Наконец «скорая» убавила свою прыть и, покружив на одном месте, остановилась.

Татьяна оторвала свои ожившие глаза от пола и увидела через окошко ветку березы с молодыми, только что вылупившимися клейкими листочками.

Городская больница

Ее вели по длинному темному коридору в приемный покой. Татьяна была чем-то похожа на Жанну д'Арк: в длинной рубахе до пят, простоволосая, готовая для вечности и для костра...

Здание давно требовало капитального ремонта. Штукатурка отслаивалась. С потолка капала весенняя влага.

Ее раздели догола, положили на деревянный незастеленный топчан.

Недовольный врач средних лет, с большими грубыми руками сталевара, прослушивал ей легкие стетоскопом.

Тут же стояли два медбрата, которые привезли ее в больницу, и с любопытством наблюдали за манипуляциями над голым телом.

— Вставай давай! — грубо сказал ей врач. — Чего разлеглась?

Татьяна поднялась, прикрывая руками худую грудь и впалый живот.

— Открой рот и скажи «а-а»!

С помощью специальной ложечки врач осмотрел ей горло, нёбо и зубы.

Потом поставил на весы, начал перемещать гирьку на железной планке с цифрами.

После этого подвел под деревянный шест и измерил рост.

— Можешь одеться.

Записал что-то в журнале и вышел в другую комнату.

А там томился Михаил Борисович Кондрашов. Левая половина лица его была перевязана черной лентой, делавшей его похожим на пирата. Потому что искусственный глаз его разбил в прошлом месяце Хрущев.

— Что? — спросил он, вздрогнув от появления врача.

— В норме, — сказал тот. — Вы кого нам привезли?

— Ее, — ответил Кондрашов. — Она сто двадцать дней стояла.

— Никаких следов истощения. Вес — 58, рост 175. Легкие чистые... Зубы, как у новорожденной.

— А психика?

— А вот с психикой увольте. Психика не по моей части.

— Ладно, — пробормотал Михаил Борисович. — Если вы бессильны, то милиция разберется. — Он полез в карман штанов и вытащил оттуда лежалый леденец и вручил его врачу. — За труды!

Тот поднес вплотную к глазам, чтобы рассмотреть обертку, развернул ее и запихнул леденец в рот.

Кондрашов вышел из комнаты.

Врач тут же выплюнул леденец себе в кулак.

Салон «скорой помощи»

Ветка березы с молодой листвой сдвинулась и осталась позади. Машина взревела и помчалась со всей мыслимой скоростью по кочкам, колдобинам, рытвинам и ухабам.

Она сидела меж двумя санитарами, в своей рубахе, печально отрешенная, не проронив ни звука. Было вообще непонятно, понимает ли она, что с ней происходит.

Отделение милиции

— Ваша фамилия, имя и отчество?

Старший лейтенант Першин склонился над протоколом. Впрочем, это был уже не старший лейтенант. Погоны его изменились, теперь он стал капитаном.

— Скрипникова Татьяна Николаевна, — сказал за Таню Кондрашов, который также присутствовал при допросе.

— Год рождения?

Она снова не ответила.

— 1938-й, — пробормотал уполномоченный по делам религии.

— Образование?

И Першин навел на нее лучи горящей лампы.

— Незаконченное среднее, — нервно сообщил Михаил Борисович. — Спрашивайте ее о самом главном.

— А как спросить?

— Прямо. В лоб. Зачем стояла и кто ее подговорил... — Кондрашов взял Татьяну за плечо. — Зачем стояла? Зачем стояла?! С кем была в сговоре?!

Он со всей силой затряс ее, наклонился почти вплотную, стараясь докричаться до ее разума, если тот был.

Она в ужасе заслонилась от него рукой. Он попытался эту руку заломить за плечо...

Произошла короткая стычка, во время которой Татьяна заехала в нос уполномоченному и сдвинула набок повязку с глаза.

Здесь вмешался Першин. Вдвоем они заломили ее руки за спинку стула, и майор взял их в наручники.

— Сука! — пробормотал Кондрашов, вытирая кровь, капающую из носа. — Говори, зачем стояла?! Кто тебя кормил?!

В сердцах он ударил ее наотмашь.

— Методы физического воздействия запрещены, — напомнил ему Першин.

— Молчать! — заорал на него Кондрашов. — Я старше тебя по чину! Ты еще будешь мне приказывать?! — Он придвинулся к Татьяне вплотную. — Кто тебе подсказал все это? Кто тебя надоумил?

— Так вы же ее вырубили, товарищ подполковник! — заметил ему капитан. — Она находится без сознания!

— Нашатырь есть? — осведомился Кондрашов, тяжело дыша.

Першин вытащил из письменного стола пыльную склянку.

Михаил Борисович открыл ее ногтем и приставил к носу потерпевшей. Веки ее дрогнули, она очнулась от забытья.

— Спрашиваю в последний раз, — терпеливо сказал Михаил Борисович. — Кто разработал и спланировал всю эту операцию?

Он налил в стакан воды из графина и опрокинул ей на голову.

Таня беззвучно заплакала.

— Она же не в себе, — вступился за нее Першин. — Ее в психиатричку нужно.

— Да, форменная идиотка, — согласился с ним Михаил Борисович. — Немного подумал и докончил: — Завтра и отвезем... В КПЗ у тебя сидит кто?

— Есть тут одни... — неохотно ответил капитан. — Задержаны по подозрению в разбое.

— Сколько их?

— Трое.

— Поместишь ее к ним, — отдал распоряжение Кондрашов.

— Зачем?

— Я тебе сказал: поместишь ее к ним! — возвысил голос уполномоченный. — Ее вразумить нужно, понял? Мозги вправить, понял?! Они у нее все перекошены... Перекошены!

Он насильно начал поднимать Татьяну со стула. Но поскольку ее руки были заломлены за спинку и закованы, то стул поднялся вместе с ней, а потом свалился с грохотом на пол, когда она сделала вперед несколько шагов...

Ее подвели к камере с железной дверью. Першин отпер замок ключом.

Из каменного мешка на них смотрели несколько пар мужских глаз.

Кондрашов втолкнул Татьяну в камеру и закрыл за нею дверь.

Милицейский «воронок»

Машина весело катила вперед, скрипя и подпрыгивая на ухабах.

Таня сидела в ней между двумя милиционерами. Лицо ее было расцарапано, в синяках. Платье порвано на груди.

Яркое солнце мелькало между просветами в деревьях. День был отличный.

Психиатрическая больница

«Воронок» подрулил к бывшей усадьбе Демидовых, в которой теперь располагалась психлечебница закрытого типа.

К «воронку» двое санитаров подкатили специальные носилки-каталку на колесиках. Шофер открыл заднюю дверцу, и Татьяну вытащили на свет Божий.

— Это она, что ли, стояла? — спросил один из медбратьев.

Шофер утвердительно кивнул.

— Тогда иди к нам! Тут все стояли, сидели или лежали!

Положили на носилки, приковав ноги и руки специальными застежками.

Она увидала старый парк, высокие липы, которые касались верхушками крыши усадьбы. И еще — прошлогоднюю прелую листву, валявшуюся под ногами.

Электрической машинкой ее остригли под ноль.

На колени упал один седой клок волос, потом второй, третий...

Татьяна взглянула на себя в зеркало.

На нее смотрело полупрозрачное лицо неопределенного пола и возраста, совсем незнакомое, неведомое ей самой. Круглая, как яйцо, голова, белесые брови, которые сливались с кожей и казались невидимыми.

Она стала похожей на марсианина.

На раздаточной томилась длинная очередь наголо бритых женщин в казенных платьях мышиного цвета. В правой руке у каждой была металлическая миска, в левой — серая ложка. Все они были на одно лицо. И все похожи на Татьяну.

— Имя?!

— Татьяна.

— Тут все Татьяны! — недовольно произнесла мрачная повариха.

Плюхнула в тарелку пшенной каши и положила поверх нее пару кусков черного хлеба.

Таня села за стол, зачерпнула ложкой густую жижу и начала жевать.

Через решетки на окнах пробивался солнечный свет.

Неожиданно она увидала птицу. Маленькую, как воробей, и пеструю, словно носки из сельпо.

Она не знала ее имени, и ей стало жалко, что не может ее позвать и подружиться.

Птица сидела с противоположной стороны окна, на воле и, кажется, тоже заприметила Таню.

Посмотрела ей в глаза. Негромко клюнула мутное стекло. Вспорхнула, показав зеленую грудку, и улетела.

S U M M A R Y

Denis Dragunsky
Town drama
Perestroika: 20 years later.
Art and Perestroika
Round table talk of artists, art-critics and curators on the occasion of exhibition Glastnost/Perestroika at Diehl+Gallery One.

Andrei Erofeyev
De-Sovietization of art
Domestic underground in 80—90s. Interview by Tamara Dondurei.

Inna Kushnaryova
A Little boy and Karlsson
Review of Hou Hsiao-hsien's THE FLIGHT OF THE RED BALOON (France).

Aleksandra Tuchinskaya
Phantom orchard, or Chekhov with us again
Review of Sergei Ovcharov's THE ORCHARD (Russia).

Sergei Ovcharov:
«I'm ready to stage the Chekhov's CHERRY ORCHARD again and again...»
Interview by Aleksandra Tuchinskaya.

Evgenia Leonova
The cemetery of concealed possibilities
Review of Katya Shagalova's ONCE UPON A TIME IN THE PROVINCES (Russia).

Vika Smirnova
Teresa, or Time to return
Review of Arnaud Deplechin's L'AIMEE (France).

Andrei Shchigolev
What about cuckoo is crying
Review of Reza Mir Karimi's AS SIMPLE AS THAT (Iran).

Elena Stishova
Intrigueless
Karlovy Vary—2008

Evgeny Gusyatinsky
Convoy
Review of Aleksei Uchitel's THE PRISONER OF WAR (Russia).

Aleksei Uchitel
Bladerunner
Interview by Ekaterina Samylkina.

Viktoria Nikiforova
Politics of void

Ksenia Rozhdestvenskaya
Dematerialization of a body
On the method of Steve McQeen, the helmer of HUNGER (Gr. Britain).

Steve McQeen
The last stronghold of resistance
Interview by Maria Baker.

Dmitry Komm
The Eskimo girl and Hollywood
American musical: evolution of the genre. Leslie Caron.

George Clooney
Self-estimation thru auto-irony
Commented interview by Gwen Duge.

Luc Dardenne
The overside of images
Excerpts from the diary. The last installment.

Yury Arabov
Miracle
The script.

08-42156

31 ОКТ 2008

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Анастасия Дементьева, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Плоткина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Макет: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Дизайн и компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: (495) 151-5651, 151-3779. **Факс** (495) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 30.09.08. Подп. к печати 13.10.08
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,76
Заказ 0765. ООО «Принт Экспресс», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. Fax (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (495) 151-5651, 151-3779
Fax (495) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Домашний»)

телеканала ТНТ

Группы компаний GP

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2008

20:30
понедельник - четверг
ЯНИВЕР
"...ЛУЧШИЙ КОМЕДИЙНЫЙ СЕРИАЛ ОСЕНИ..."
Гарик Мартиросян
Реклама
Лицензия на осуществление телевизионного вещания Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, О.АНДРЕЕВОЙ, Н.БАЛАНДИНОЙ, М.БЕЙКЕР, Е.ГУСЯТИНСКОГО, В.ДМИТРИЕВА, А.ДОЛИНА, М.ДРОЗДОВОЙ, В.ЗВЕРЕВОЙ, О.ЗИНЦОВА, А.ПЛАХОВА, К.РОЖДЕСТВЕНСКОЙ, И.СУКМАНОВА

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Артхаус: кто ему поможет?
Кинопроизводству в России — 100 лет

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

ВЕНЕЦИЯ-2008
ЛОКАРНО-2008
«БУМАЖНЫЙ СОЛДАТ» Алексея Германа-младшего
«ТЮЛЬПАН» Сергея Дворцевого
«ВСЕ УМРУТ, А Я ОСТАНУСЬ» Валерии Гай Германики

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ДЖОН КАССАВЕТЕС
ОТАР ИОСЕЛИАНИ
МАЙКЛ ПИТТ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Рассекреченная документалистика
«Застава Ильича» — портрет времени
ВГИК: кто, кого и как учит

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

АЛВИС ХЕРМАНИС
ТАКЭСИ КИТАНО
ПОСТДОКУМЕНТАЛИЗМ В КИНО

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Руководители телеканалов как теоретики ТВ
Рейтинги сериалов на российском телевидении
Лидеры ТНТ о комедийном ТВ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Мемуары Леонида Аграновича
Дневники Ролана Быкова

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Александр Адабашьян. ПРОЕЗД СЕРОВА
Ипполита Купреянова. ФРАНЦУЗСКИЙ БАЛКОН